For Reference

NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

Ex libris
universitatis
albertaensis

QUAECUMQUE VERA

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LA CRITICA DRAMMATICA DI ANTONIO GRAMSCI

by

© LOUIS C. ALLEMANO

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1972

Thesis
72F-6

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled "La critica drammatica di Antonio Gramsci" submitted by Louis C. Allemano in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Date Oct. 10, 1972

ABSTRACT

Antonio Gramsci, founder of the Italian Communist Party, is primarily known for his activities in the field of politics and for his writings in political philosophy. A little studied area of his life is the period that he spent as drama critic for the socialist newspaper Avanti!.

This study deals with Gramsci's collected theatrical reviews from the period 1916-1920. In the space of these four years the young critic was able to review the works of many european playwrights, though naturally enough, the bulk of the material is based upon the work of Italian authors. In this study bibliographical data and brief analyses of representative plays from the various theatrical currents are presented as a background against which Gramsci's opinions are studied. In large part the young journalist's criticism was not favourable towards the plays reviewed and because of this his detractors have tended to dismiss this area of his writings. In analysing these reviews I have attempted to demonstrate that for the most part the negative criticism was indeed warranted and, where there may be the possibility of doubt as to the accuracy of his judgement, I have tried to situate the particular problems in the proper context so as to arrive at a fair summation of his views.

In conclusion, it can be said that Gramsci's dramatic criticism is valid, especially when his political position as the

writer for a socialist newspaper is taken into account. His criticism serves not only as an accurate record of the theatre in Italy of the time, but also as an excellent introduction to the thought of one of the period's outstanding Marxist thinkers.

SUNTO

Antonio Gramsci, il fondatore del Partito comunista italiano, è conosciuto principalmente per la sua attività nel campo della politica e per i suoi scritti di filosofia politica. Un periodo poco studiato della sua vita sono quegli anni che Gramsci passò come critico drammatico per il giornale socialista l'Avanti!.

Questo studio è basato sulle recensioni teatrali di Gramsci del periodo 1916-1920. Durante questo intervallo di quattro anni il giovane critico riuscì a recensire le opere di molti drammaturghi europei, benchè la maggior parte della sua critica tratti delle opere di autori italiani. In questo studio i dati bibliografici e le brevi analisi delle commedie rappresentative delle diversi correnti teatrali vengono presentati come uno sfondo contro il quale le opinioni gramsciani sono studiate. In maggior parte la critica del giovane giornalista non era favorevole alle commedie recensite con il risultato che i suoi detrattori sono stati inclini a ripudiare questa parte della sua opera. Analizzando queste recensioni ho cercato di mostrare che per la maggior parte la critica negativa era in realtà giustificata e, dove c'è una possibilità di dubbio riguardo all'accuratezza del suo giudizio, ho cercato di situare i particolari problemi nel loro contesto per arrivare ad un giusto sommario delle sue opinioni.

Concludendo, si può dire che la critica drammatica gramsciana è valida, specialmente se si tiene presente il suo atteggia-

mento politico di giornalista socialista. La sua critica serve non solo di documento preciso del teatro in Italia in quell'epoca, ma anche di ottima introduzione al pensiero di uno dei più noti pensatori marxisti del periodo.

ACKNOWLEDGEMENTS

Upon completion of my thesis, I wish to express my gratitude to the Department of Romance Languages for having offered me assistance. I would like to thank the Faculty of Graduate Studies and Research for the intersession bursaries they granted me.

For his supervision and valuable advice in regard to this work, I am indebted to Professor Enrico Musacchio.

INDICE

INTRODUZIONE. . . . . p. 1

CAPITOLO I : La formazione politico-culturale di Gramsci. 3

CAPITOLO II : Gramsci e Pirandello 21

CAPITOLO III: Gramsci e il teatro francese 34

CAPITOLO IV : Gramsci e il teatro italiano 48

CAPITOLO V : Gramsci e il cinema. 70

CAPITOLO VI : Gramsci e la funzione dell'attore. 76

CONCLUSIONE 86

BIBLIOGRAFIA. 89

INTRODUZIONE

La rinomanza di Antonio Gramsci e la sua influenza sulla cultura italiana sono nate in ritardo di almeno quindici anni rispetto al periodo in cui visse e operò. Da vivo, la sua fama fu essenzialmente politica, legata alla sua attività nel Partito socialista italiano, e dal 1921 in poi, nel Partito comunista, di cui fu il fondatore. La sua opera composta per la maggiore parte in prigione, restò inedita per dieci anni dopo la morte nel 1937. Nel 1947 cominciò la pubblicazione dei suoi scritti. Il loro influsso sulla cultura italiana cominciò subito.

Per ciò che concerne la critica letteraria, l'opera gramsciana è stata uno degli strumenti che ha contribuito al superamento del crocianesimo. Il suo richiamo al De Sanctis; l'allargamento della prospettiva critica offerta dai suoi spunti sulla letteratura popolare, sul romanzo d'appendice; l'abbozzo di una storia degli intellettuali italiani e così via, sono stati oggetto di largo dibattito ed elemento importante di tanta critica nuova negli ultimi venti anni.

A me sembra che qualsiasi studio dell'opera gramsciana che voglia cominciare dai Quaderni del carcere e su di essi concludersi, sia viziato da un profondo errore, perchè gli scritti giovanili di Gramsci, a cui le "Cronache teatrali" appartengono, si collocano non come un'appendice marginale dell'opera maggiore, ma come parte essenziale, fondamentale di quella opera di cui costituiscono non solo

la premessa, ma l'indispensabile integrazione. In questo studio mi limiterò a esaminare quella parte degli scritti giovanili che costituisce la critica teatrale di Gramsci, raccolta nel volume _Letteratura e vita nazionale_, intitolata "Cronache teatrali". Queste rubriche furono scritte da Gramsci durante la sua attività come critico teatrale a Torino per il giornale socialista l'_Avanti!_, cioè dal 16 gennaio 1916 al 16 dicembre 1920.

CAPITOLO I

LA FORMAZIONE POLITICO-CULTURALE DI GRAMSCI

> Io non sono mai stato un giornalista professionista, che vende la sua penna a chi gliela paga meglio e deve continuamente mentire, perchè la menzogna entra nella sua qualifica professionale. Sono stato giornalista liberissimo, sempre di una sola opinione, e non ho mai dovuto nascondere le mie profonde convinzioni per far piacere a dei padroni o manutengoli.[1]
>
> Antonio Gramsci

Antonio Gramsci era già orientato verso il socialismo fino dagli anni del liceo in Sardegna, ma il periodo precedente la sua attività giornalistica lo trovò studente serio, dedicato allo studio della glottologia, grammatica greca e latina, letteratura italiana e della filosofia all'Università di Torino. Dal 1911 al 1914 continuò i suoi studi universitari e si fece notare dai professori per il vivo interesse e per lo studio assiduo. L'interesse prevalente di Gramsci in quegli anni furono gli studi di linguistica, per i quali il professor Matteo Bartoli, che gli insegnava glottologia, lo considerava particolarmente dotato, ritenendolo in grado di portare avanti l'opera di critica che il professore conduceva contro i neogrammatici.

I primi contatti diretti di Gramsci con il movimento socialista furono i rapporti con i giovani del Fascio giovanile centrale di Torino. Tra la fine del 1913 e i primi mesi del 1914 il movimento giovanile socialista subì un nuovo orientamento culturale e

l'avvicinamento di Gramsci al movimento coincise con questo periodo. Movendo da vaghi interessi di tipo intellettuale per il socialismo a un'adesione attiva, l'intellettuale Gramsci credeva di "legarsi direttamente con le ansie, le aspirazioni e la volontà di emancipazione delle masse a esprimerne i sentimenti e i bisogni elementari".[2]

Qualche mese dopo lo scoppio della prima guerra mondiale nell'estate del 1914, Gramsci scrisse il suo primo articolo firmato sul _Grido del popolo_. Poco dopo il giovane socialista subì una crisi politica e a questa esperienza negativa, altre non meno negative se ne aggiunsero nella sua vita universitaria. Alla sessione autunnale degli esami dell'Università, a causa della malattia che gli minava la salute Gramsci riuscì a sostenere solo un unico esame, e non si presentò agli altri esami prescritti. Dopo questo periodo, verso la metà di novembre 1914, non si trovano altri scritti, dichiarazioni, o prese di posizione politiche pubbliche, prima del dicembre dell'anno seguente, quando riprese a scrivere sul _Grido del popolo_.

Dopo le dimissioni di Mussolini dal Partito socialista, Giacinto Serrati aveva assunto la direzione del giornale socialista _Avanti!_ e cercava di guadagnare ed assimilare i giovani rivoluzionari mussolinisti nel lavoro attivo del giornale del partito. Nei mesi di fine di anno del 1915, dopo aver ripreso la sua collaborazione al _Grido del popolo_, Serrati chiese a Gramsci di collaborare alla pagina torinese dell'_Avanti!_. Della reazione di Gramsci a questa offerta Salvatore Romano scrive:

> Ad accettare l'offerta di Serrati, lusinghiera moralmente e praticamente per un giovane socialista, in difficoltà economiche e di salute, e perciò impossibilitato a procurarsi la qualifica professionale con una laurea, deve aver influito, oltre alla possibilità immediata di trovar modo di sostituire con la retribuzione giornalistica la pensione di studio venuta meno, anche il fatto di poter procurarsi la qualifica professionale di giornalista e soprattutto di trovare per sè, per la prima volta, una sorta di cattedra o meglio tribuna dalla quale giorno per giorno entrare in dialogo con gli esponenti della cultura, del teatro, della politica, affrontando la prima prova concreta di scrittore e di critico, che in tal modo riesce a farsi conoscere.[3]

Nel 1916 l'attività fondamentale di Antonio Gramsci fu quella di giornalista, di propagandista della cultura e del pensiero della ideologia politica del socialismo. Fu da questo periodo anche che cominciò un'attività di conferenziere culturale nei circoli socialisti. Nell'agosto 1916 tenne una conferenza su Romain Rolland, nell'ottobre seguente una lezione sulla rivoluzione francese nel dicembre un discorso sulla Comune di Parigi. Tenne altre conferenze nello stesso periodo sul pensiero di Marx e su Andrea Costa e anche una sulla emancipazione della donna, partendo dall'esame del dramma di Ibsen <u>Casa di bambola</u>.

Negli anni fra il 1916 e il 1920 l'attività giornalistica di Gramsci coprì diversi campi; della letteratura e del teatro egli discusse in articoli sparsi, e sistematicamente nei resoconti teatrali nell'<u>Avanti!</u>; gli aspetti del costume della vita italiana, egli tratteggiò nei corsivi della rubrica "Sotto la Mole" sempre nell'edizione torinese dell'<u>Avanti!</u>; la questione filosofica e morale egli

dibattè nel numero unico che la Federazione giovanile socialista pubblicò nel febbraio 1917, La città futura; e i rapporti fra cultura e socialismo, fra marxismo e socialismo egli esaminò nel Grido del popolo.

In quegli anni in Italia la lotta politica giunse al parossismo: le classi dirigenti, spinte dalla paura e dalla incapacità di condurre la guerra senza creare un grave squilibrio interno, perderono la testa. Il fronte interno stava cedendo mentre la guerra continuava e, il 23 agosto 1917, scoppiò a Torino una vera insurrezione, che fallì, ma che fu sufficiente per provocare in seguito una dura repressione. Fu l'epoca in cui Gramsci venne eletto segretario della Sezione socialista di Torino quando ebbe solo ventisei anni. Descrivendo l'atteggiamento politico di Gramsci a quella epoca Ruggero Orfei scrive:

> Gramsci è sì socialista ma non compiutamente marxista: egli stesso dirà poi di essere stato "tendenzialmente crociano"; da qui ha origine gran parte della sua avversione al PSI, crassamente materialista e ancora impregnato di positivismo.[4]

La rottura dei suoi rapporti con il Partito socialista diverrà finale quando al Congresso di Livorno il 21 gennaio 1921, Gramsci e i delegati della fazione comunista deliberarono la constituzione del Partito comunista italiano.

Come è già stato notato, le "Cronache teatrali" cominciarono il 16 gennaio 1916 quando l'Avanti! iniziò nell'edizione piemontese la pagina di cronaca di Torino, e finirono il 16 dicembre 1920, quindici giorni prima dell'apparizione dell'Ordine nuovo. All'epoca il teatro francese teneva il campo con il mondo frivolo

della pochade, il "tenerume sentimentale" di Bataille,[5] e i drammoni di Sardou e di Bernstein. Autori francesi e italiani, inoltre, scrissero una serie di drammi "da salotto", popolati di raffinate e aristocratiche vicende d'amore. Descrivendoli Gramsci scrisse:

> Gli scrittori di teatro, francesi specialmente, ma anche italiani, avevano creato per uso industriale, un mondo fittizio di avventurieri, di donne allegre, di vecchie intriganti e di vecchi satiri. Era una riduzione meccanica del mondo, era una visione artificiosa del mondo, utilissima ai fini del successo...[6]

Le "Cronache teatrali" costituiscono un esauriente panorama critico della vita teatrale di questo periodo, non soltanto a Torino, ma anche a Milano, Genova, Bologna e Roma perchè i maggiori teatri di queste città erano tenuti sotto il dominio di due o tre potenti società, che si unirono poi in trust. Tuttavia, a Torino la dannosa influenza del monopolio Chiarella si fece sentire più forte che altrove.[7] Le "Cronache teatrali" apparvero durante un periodo di acuta lotta politica e Gramsci fu mosso da un intento pedagogico, in queste rubriche, a elaborare tutta una serie di problemi, compreso quello della decadenza e del disfacimento della borghesia italiana. Gramsci si rivolse sopratutto ai lavoratori, ai proletari, per liberarli da quelle remore tradizionali che erano ancora radicate nel loro costume e nella loro morale quotidiana. Scrisse a un certo punto: "...noi non vogliamo che servire a stimolare l'osservazione dei nostri lettori, e per quanto possiamo snebbiare un po' la loro retina da certi pregiudizi".[8]

Nel suo compito di critico teatrale Gramsci subì in qualche modo una prima esperienza in un campo nuovo. Per la prima volta vide

incarnarsi nell'azione teatrale personaggi e figure, scene e drammi, che egli aveva conosciuto solo attraverso la lettura. In una recensione del Macbeth di Shakespeare scrisse:

> Vedere proiettata sulla scena, incarnata in persone operanti e parlanti, rinchiusa in un determinato orrizzonte, un'opera che per noi è solo vissuta della vita delle parole, delle immagini che la fantasia ricrea, dei segni materiali della carta stampata, produce sempre un urto che non si riesce subito a superare.[9]

Quegli "urti" erano superati dal giovane critico mediante una certa conoscenza della letteratura drammatica e dei principi generali della drammaturgia classica, a cui aggiunse un ammodernamento con l'applicazione della estetica crociana.

Nella sua attività di critico teatrale Gramsci partì dalla concezione del teatro come arte o poesia, creazione artistica della fantasia: "L'opera deve rimanere tal quale è sgorgata, vibrante e palpitante di vita, dalla fantasia dell'autore".[10] In una recensione del gennaio 1917 Gramsci, in un tentativo di chiarire la posizione del carattere in questa concezione del teatro scrisse:

> Il carattere si rivela nell'individuo attraverso una serie di atti intimamente omogenei, quantunque distinti l'uno dall'altro per la coloritura occasionale determinata dalla spontaneità. Studiare un carattere vuol dire quindi rivivere questi atti singoli, trovare per ciascuno di essi il particolare fremito di vita fisica che meglio risuoni col loro significato spirituale, e nel distinto comprendere l'omogeneo, nel tortuoso zig-zag dell'azione trovare la linea dorsale che unifichi l'azione stessa in una personale vita.... Le possibilità d'arte di un attore si misurano in questa continuità, nella capacità che egli possiede di dare impronta omogeneamente distinta a una continuità di piccole cose.[11]

"Ma", osservò Gramsci, "come esistono pochi uomini che siano dei caratteri dal punto di vista morale, così esistono pochi attori che siano artisti, cioè caratteri dal punto di vista della vita artistica".[12]

Un altro elemento che è necessario alla concezione teatrale di Gramsci è un pubblico in grado di apprezzare una autentica opera d'arte drammatica. Per Gramsci l'ostacolo maggiore a questo apprezzamento era nel fatto che da parte del pubblico la ricerca dell'emozione estetica restava spesso confusa con il semplice divertimento. Egli scoprì che la stanchezza, la incultura, l'indifferenza morale e l'insensibilità, spingevano più spesso il pubblico a cercare nell'arte teatrale, come in ogni altro spettacolo, un rimedio alla noia, un modo di passare qualche ora allegra dopo la cena.

Partendo da questa concezione, che applicò con rigore nell'esercizio di critico teatrale, Gramsci denunziò le falsità artistiche, i trucchi del mestiere e le ipocrisie della morale e del costume da lui considerati correnti nei lavori teatrali italiani e stranieri del suo tempo. Dall'inizio Gramsci fu colpito dal provincialismo di tanta parte del pubblico e specie di quello ufficiale, che assisteva alle rapprentazioni teatrali per interessi assai lontani da quelli artistici e culturali. In una recensione sferzante della commedia <u>L'erbô d'la libertà</u> (L'albero della libertà) Gramsci scrisse:

> Grande avvenimento cittadino l'altra sera al Rossini. C'era il sindaco e l'ing. Sincero, l'antipapa: gli assessori, i consiglieri comunali più intelletuali da Fino a Grassi, e il vecchio teatro acco-

> glieva tutti con la tranquilla bonomia
> di un vecchio, del quale il ritorno per una
> volta dei bei giorni passati non turba
> lo scetticismo sereno, frutto di tante
> alterne vicende di gloria e di decadenza.
> Serata familiare anche! Chè Torino è in
> fondo ancora una grande città di provincia, dove tutti ci si conosce, e dove si
> corre a sentire e applaudire l'opera del
> collega o del conoscente per dovere
> d'amicizia, ben disposti a essergli
> grati di una serata trascorsa così senza
> grande divertimento e senza molta noia,
> lasciando riposare cervello e nervi.[13]

Nei suoi scritti teatrali Gramsci fu animato anzitutto da un alto senso morale della sua funzione di critico, e sentì la responsibilità di orientare i suoi lettori e di contribuire in qualche modo a un rinnovamento della vita teatrale. Non c'è dubbio che Gramsci ebbe un alto concetto dei valori artistici e amore per il teatro, ma nelle "Cronache teatrali" egli considerò gli spettacoli teatrali dal punto di vista del critico di un giornale socialista. Da questo punto di vista il teatro diventò per il giovane critico "un mezzo suggestivo per accedere a moralità diverse, a modi di pensare e di sentire nuovi e in altro modo difficilmente accessibili e soprattutto strumento potente... per la modificazione dei modi di pensare e di sentire tradizionali.[14]

All'inizio della sua carriera di critico teatrale, Gramsci fu ancora fortemente influenzato da Croce ed egli stesso testimoniò del suo atteggiamento verso il crocianesimo ricordandosi che "nel febbraio del 1917... io era tendenzialmente piuttosto crociano".[15] Il suo atteggiamento crociano risale agli anni di studio all'Università di Torino dove Gramsci si amicò il professore Umberto Cosmo, le cui lezioni su Dante introdussero i suoi studenti alle opere di

Francesco De Sanctis, e per mezzo dello studio desanctiano, alla filosofia di Hegel e Croce. Ricordandosi di questo periodo Gramsci dichiarò:

> Quando ero allievo del Cosmo in molte cose non ero d'accordo con lui, naturalmente, sebbene allora non avessi precisato la mia posizione e a parte l'affetto che mi legava a lui. Ma mi pareva che tanto io come il Cosmo come molti altri intellettuali del tempo (si può dire nei primi 15 anni del secolo) ci trovassimo in un terreno comune che era questo: partecipavamo in tutto o in parte al movimento di riforma morale e intellettuale promosso in Italia da Benedetto Croce...[16]

Gramsci, nello sviluppo delle sue richerche di carattere teorico, entrò in contatto principalmente con la filosofia crociana dominante in quell'epoca. Una delle influenze crociane più evidente e più diretta, manifestata nelle "Cronache teatrali", fu anzitutto la sua netta avversione per il positivismo. A proposito del modo di giudicare un attore, scrisse: "Conoscere l'ambiente in cui un carattere si è formato, spesso non serve ad altro che a trarre in errore",[17] e più esplicitamente:

> Esiste un pregiudizio, ancora radicato in molti, sebbene battuto in breccia dalla categoria degli uomini che pensano. Per esso si classificano gli uomini e li si giudica a seconda dei caratteri comuni che essi mostrano di avere tra loro. Si segue precisamente il criterio proprio delle scienze naturali...[18]

Alle volte Gramsci usò anche le "categorie" crociane nella sua critica teatrale come si può leggere nella rubrica del 21 agosto 1916: "Accanto all'attività economica, pratica, e all'attività conoscitiva, che ci rende curiosi degli altri, del mondo circonstante, lo spirito ha bisogno di esercitare la sua attività

estetica".[19]

Tornando al problema del pubblico teatrale bisogna notare che l'atteggiamento di Gramsci di fronte al pubblico e di fronte agli autori di maggiore successo, fu contradditorio fin dall'inizio. Questa contradditorietà ebbe la sua origine nella formazione ideologica giovanile di Gramsci, che, come è già stato notato, fu influenzato da Croce ma allo stesso tempo avviato sulla strada di una nuova concezione. È comprensibile allora che alle volte la sua critica fu caratterizzata da una serie di contraddizioni, quanto più si approfondirono le sue esperienze politiche e culturali. La secca conclusione dedicata alla Maestrina di Dario Niccodemi serve a mostrare i principali limiti ideologici del giovane critico: "Metodo per la mozione degli affetti: il vecchio metodo bernsteiniano di far culminare l'atto in una scena patetica che ammollisce il cuore. Molta maestria teatrale: nessuna traccia d'arte, e quindi moltissimi applausi".[20] Il giudizio negativo di queste parole rivela lo scarso interesse di Gramsci per tutta la produzione che si potrebbe nominare "teatro di appendice". Il sostanziale disprezzo per il facile sentimentalismo senza "nessuna traccia d'arte" e per il pubblico che se ne commuove fu tipico della critica crociana.

Il pubblico che il giovane critico conobbe era assai complesso e articolato; era costituito dalla piccola borghesia fino ai nuovi ricchi creati dalla guerra e alla classi alte in genere. Nelle "Cronache teatrali" Gramsci si riferì ai "portinai, pizzicagnoli, farmacisti",[21] o parlò esplicitamente della "piccola borghesia", o

accennò in modo molto significativo agli "spettatori eleganti e impomatati dell'aristicratico teatro Carignano".[22]

Uno degli elementi più vistosi della critica gramsciana fu la violenta polemica antiborghese, che si manifestò fin dall'inizio.[23] Gramsci lottò senza misericordia contro tutto quel complesso di pregiudizi, di convenzioni false, di concezioni retrive, che per lui formava l'ideologia borghese; "ideologia che si muove dalle scene alle platee, investendo il nucleo fondamentale del pubblico teatrale e i suoi autori preferiti".[24] Dichiarò a un certo punto che "per il borghese che ha cenato bene e ha tre ore da perdere tra la cena e il letto, un dramma è qualcosa di mezzo tra il digestivo e l'afrodisiaco".[25]

La sua polemica antiborghese è anche evidente di fronte alle recensioni su Pirandello e Ibsen. Nella prima recensione in cui egli formulò un giudizio su Pirandello, insistè sulla funzione di rottura che le sue commedie avevano all'interno della morale borghese e del teatro tradizionale. Più oltre, discutendo la commedia La ragione degli altri, scrisse:

> Dramma rappresentato senza lenocini oratori, senza sdilinquimenti, senza scene grandiloquenti, e perciò direttamente rivolto a colpire tutte le abitudini sentimentali del pubblico, che reagisce con irti (sic) tutti i pregiudizi piccolo-borghesi.[26]

La funzione positiva del suo atteggiamento antiborghese diventò chiara quando Gramsci, per la prima volta, pose il problema di un pubblico "nuovo" nella recensione della Casa di bambola di Enrico Ibsen. Commentando il dramma che aveva lasciato sordo il pubblico torinese domandò:

> Perchè il pubblico è rimasto sordo, perchè non ha sentito alcuna vibrazione simpatica dinanzi all'atto profondamente morale di Nora Helmer che abbondona la casa, il marito, i figli per cercare solitariamente se stessa, per scavare e rintracciare nella profondità del proprio io le radici robuste del proprio essere morale, per adempiere ai doveri che ognuno ha verso se stesso prima che verso gli altri?[27]

La spiegazione data dal giovane critico teatrale fu ben netta:

> Il costume della borghesia latina grossa e piccola si rivolta, non comprende un modo così fatto. L'unica forma di liberazione femminile che è consentito comprendere al nostro costume, è quella della donna che diventa <u>cocotte</u>. La <u>pochade</u> è davvero l'unica azione drammatica femminile che il nostro costume comprenda.[28]

Gramsci continuò a sferzare con violento sarcasmo, ma propugnò allo stesso tempo nuovi valori morali; per esempio: "La famiglia non è più solo un istituto economico, ma è specialmente un mondo morale in atto", e la donna è una creatura che "ha una coscienza a sè, che ha dei bisogni interiori suoi, che ha una personalità umana tutta sua".[29]

La descrizione succinta del teatro borghese di Corrado Alvaro può fornire una spiegazione parziale per la violenza degli assalti gramsciani contro tutto quel pubblico borghese che frequentava il teatro in quell'epoca:

> A vederlo di lontano, il teatro borghese di quel tempo è dominato da un'inquietudine pratica basata sul ruolo del danaro e delle conquiste materiali; della posizione, dell'arrivare; lo si confronti col mondo di Ibsen,... mondo della borghesia ascendente, per avere il quadro in tutta la sua meschinità. In Ibsen è l'individuo che lotta per conquistarsi e raggiungersi, conquistare la propria individualità e la

> massima espressione di se stesso, la propria moralità, che furono caratteri splendenti della borghesia al suo sorgere... Negli epigoni, quelle inquietudini si stemperano in fastidi e appetiti, la conquista interiore della piena espressione individuale diventa avidità di conquiste di segni esteriori.... A questo punto la borghesia, come classe, è incapace di sostenere ormai la parte che s'era assunta e che aveva assolto. Il dramma, come ogni altra forma di letteratura, si frantumava ai medesimi scogli; non è più che questione di appetiti e di indigestioni.[30]

Il moralismo violentemente "giacobino" di Gramsci non potè non essere infiammato da tali condizioni e alle volte, come nel caso di Ibsen, proprio la recensione teatrale si infiammò del suo moralismo.

All'inizio delle "Cronache teatrali" si è colpiti dalla mancanza, da parte di Gramsci, di un vero cosciente interesse per i problemi sociali connessi al fenomeno del teatro. Questa sua posizione non è evidente in tutta, o in una parte delle "Cronache teatrali", ma è sempre mutevole, spesso da un mese all'altro. Un tale atteggiamento è attribuibile al suo crocianesimo e al fatto che subiva una "crisi di sviluppo" a quel tempo. Sebbene tentasse una spiegazione di certe reazioni del pubblico, non riuscì ad approfondire le ragioni per cui una commedia divenne un "successo". Preferì dedicarsi allo studio delle caratteristiche di un attore o dell'interpretazione di un testo. Gramsci era convinto che il successo di un lavoro fosse dovuto essenzialmente all'elevatezza del testo o all'abilità degli attori. Solo più tardi si accorgerà dell'importanza delle ragioni "extraartistiche" che influivano sul pubblico.

La mancanza di una chiara impostazione del problema del pubblico è evidente anche nella sua polemica contro il monopolio

teatrale (trust) dei fratelli Chiarella. Rispondendo a una lettera da Giovanni Chiarella nel luglio 1917, Gramsci scrisse:

> A Torino c'è molta gente che frequenta i pubblici spettacoli. Constatiamo il fatto, senza tentare di darne una qualsiasi spiegazione. Questa sempre maggiore affluenza di pubblico agli spettacoli ha fatto fiorire in modo indecoroso i ritrovi di infimo ordine. La ditta Chiarella, che ha il monopolio dei teatri torinesi, contribuisce a questo abbassamento di livello del gusto generale. Si nota la tendenza, nel criterio degli affari della ditta, di sfruttare questa mania del varietà, invece di indirizzarla a forme superiori di spettacoli.[31]

Gramsci lottò contro la "bassa speculazione" del monopolio Chiarella, contro il "pattume" e i "lavori scadentissimi" che esso metteva in scena per fare soldi ed ebbe ragione, ma finì per dare tutta la colpa ai Chiarella senza chiedersi perchè il pubblico frequentava questi spettacoli. Gramsci si limitò a notare che "C'è un gran pubblico che vuole andare a teatro: l'industria lo sta lentamente abituando a preferire lo spettacolo inferiore, indecoroso, a quello che rappresenta una necessità buona dello spirito".[32] A questo punto il giovane critico non si era ancora reso conto del perchè quella parte del pubblico che sarebbe andato a vedere il "bello" se ci fosse, si lasciò prendere dagli spettacoli deteriori.

Perchè il giovane critico non si era ancora posto il problema del pubblico, restò qualche volta smarrito, non riuscendo a capire come potevano piacere certe cose agli spettatori di teatro. Fu anche per questo che potè cambiare dalla convinzione che la colpa fosse degli impresari alla scoraggiata esclamazione che la colpa era tutta del pubblico: "Torino hai il teatro che ti

meriti".[33] È un'altra delle contraddizioni che caratterizzano qualche volta le "Cronache teatrali".

Di fronte al pubblico popolare, Gramsci oscillava tra due diversi atteggiamenti: un certo paternalismo indirizzato a proteggere da ogni possibile corruzione i "non-iniziati": e una coscienza delle energie potenziali che da quei "non-iniziati" si potevano sviluppare. Fu proprio questa coscienza che finì per prevalere, specialmente nei confronti del pubblico proletario.

Nelle "Cronache teatrali" il giovane critico andava precisando sempre più la presenza di un pubblico proletario e allo stesso tempo la necessità di una produzione nuova per quel pubblico. In una recensione dedicata agli spettacoli del Teatro del Popolo, Gramsci parlò delle "sane rappresentazioni educative del nostro popolo"[34] e accennando alle esigenze di un "teatro proletario" dichiarò:

> I lavori capaci di emozionare il nostro pubblico sono quelli che mettono a contatto il presente con l'avvenire, i dominatori cogli oppressi, il sistema sociale dell'oggi colle ardite speranze del domani. E questo crediamo sia il concetto ispiratore della benemerita commissione del teatro.[35]

Mettendo in contrapposizione il pubblico borghese e il pubblico proletario, Gramsci cercò di spiegare l'insuccesso di Casa di bambola di fronte agli spettatori torinesi, scrivendo:

> Le cocottes potenziali [della borghesia] non possono comprendere il dramma di Nora Helmar. Lo possono comprendere, perchè lo vivono quotidianamente, le donne del proletariato, le donne che lavorano.... Lo comprendono, per esempio, due donne proletarie che io conosco, due donne che non hanno avuto bisogno nè del divorzio

> nè della legge per ritrovare se stesse,
> per crearsi il mondo dove fossero meglio
> capite e più umanamente se stesse....
> Esse non avrebbero grossolanamente riso
> della creatura che la fantasia di Ibsen
> ha messo al mondo...[36]

E ancora, parlando dell'Anfissa di Andreieff dichiarò:

> ...il pubblico borghese del teatro non era
> dei meglio adatti a seguire e sentire
> l'opera d'arte.... Auguriamo dunque a
> questo dramma un pubblico migliore, più
> rozzo, più immediatamente sincero, più vicino
> a godere e soffrire l'impetuosa angoscia
> della tragedia. Gli auguriamo un pubblico
> di proletari.[37]

Sebbene questi giudizi rivelino una certa idealizzazione generosa del proletario da parte del giovane critico, danno, nondimeno, una chiara indicazione dell'atteggiamento gramsciano verso il pubblico "nuovo". Del resto, da questo atteggiamento venne sviluppata, benchè in modo ancora schematico nelle "Cronache teatrali", tutta una serie di problemi legati alla funzione del proletariato nella battaglia del rinnovamento della cultura.

Uno studio particolareggiato delle recensioni che costituiscono le "Cronache teatrali" serve, non solamente a ragguagliarci sullo svolgimento del pensiero politico-culturale di Gramsci, ma anche a mostrare la validità della sua critica teatrale. I seguenti capitoli saranno dedicati al secondo di questi obbiettivi.

NOTE

[1]Antonio Gramsci, _Lettere dal carcere_, ed. Sergio Caprioglio e Elsa Fubini (Torino: Einaudi, 1965), p. 504.

[2]Salvatore Francesco Romano, _Antonio Gramsci_ (Torino: UTET, 1965), p. 98.

[3]Romano, p. 135.

[4]Ruggero Orfei, _Antonio Gramsci coscienza critica del marxismo_ (Milano: Relazioni sociali, 1965), p. 7.

[5]Antonio Gramsci, _Letteratura e vita nazionale_, 6a ediz. (Torino: Einaudi, 1966), p. 275.

[6]_Ibid._, p. 305.

[7]_Ibid._, p. 248.

[8]_Ibid._, p. 261.

[9]_Ibid._, p. 244.

[10]_Ibid._, p. 244.

[11]_Ibid._, pp. 263-64.

[12]_Ibid._, p. 257.

[13]_Ibid._, p. 228.

[14]Romano, p. 170.

[15]Antonio Gramsci, _Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce_, 8a ediz. (Torino: Einaudi, 1966), p. 199.

[16]Gramsci, _Lettere dal carcere_, p. 466.

[17]Gramsci, _Letteratura e vita nazionale_, p. 257.

[18] _Ibid._, p. 260.

[19] _Ibid._, p. 247.

[20] _Ibid._, p. 316.

[21] _Ibid._, p. 370.

[22] _Ibid._, p. 366.

[23] _Ibid._, p. 226 nota.

[24] Gian Carlo Ferretti, "Sulle cronache teatrali di Gramsci," _Società_, 14, no. 2 (marzo 1958), 266.

[25] Gramsci, _Letteratura e vita nazionale_, p. 38.

[26] _Ibid._, p. 375.

[27] _Ibid._, p. 279.

[28] _Ibid._, p. 280.

[29] _Ibid._, p. 280.

[30] Corrado Alvaro in Giulio Trevisani, "Gramsci e il teatro italiano," _Studi gramsciani_ (Roma: Riuniti, 1958), p. 288.

[31] Gramsci, _Letteratura e vita nazionale_, p. 291.

[32] _Ibid._, p. 292.

[33] _Ibid._, p. 297.

[34] _Ibid._, p. 357.

[35] _Ibid._, p. 357.

[36] _Ibid._, p. 281.

[37] _Ibid._, p. 387.

CAPITOLO II

GRAMSCI E PIRANDELLO

In una lettera dal carcere Gramsci comunicò alla cognata Tatiana i quattro soggetti del suo piano di studi che comprendevano una ricerca sulla storia degli intellettuali italiani, uno studio di linguistica comparata, un saggio sui romanzi d'appendice e uno studio sul teatro di Pirandello. Accennando a Pirandello chiese a Tatiana: "Sai che io, molto primo di Adriano Tilgher, ho scoperto e ho contribuito a popolarizzare il teatro di Pirandello?"[1]

In realtà, nel febbraio del 1918 (in anticipo di almeno tre anni sul saggio di Tilgher) Gramsci colse l'idea centrale "delle contraddizioni tra l'essere e il volere essere, tra l'apparenza e la realtà, tra l'immagine e il vero"[2] del mondo pirandelliano.

Nella stessa lettera, ancora accennando a Pirandello, Gramsci testimoniò dell'accoglienza delle opere teatrali pirandelliane a quella epoca:

> Ho scritto sul Pirandello, dal 1915 al 1920, tanto da mettere insieme un volumetto di 200 pagine e allora le mie affermazioni erano originali e senza esempio: il Pirandello era o sopportato amabilmente o apertamente deriso.[3]

Bisogna notare che nel periodo 1916-1920, Gramsci conobbe di Pirandello: _Cecè_, che è del 1913, _La ragione degli altri_, che è del 1915, _Pensaci, Giacomino!_, _Liolà_ e _Il berretto a sonagli_, che sono del 1916, _Il piacere dell'onestà_, del 1917, _Così è (se vi pare)_ e _Il giuoco delle parti_ del 1918, _L'innesto_ del 1919, _Tutto_

per bene e Come prima, meglio di prima del 1920; conobbe, cioè il Pirandello non ancora completamente riconosciuto nella sua grandezza e che precedè Sei personaggi in cerca d'autore ed Enrico IV, che sono del 1922.

Gramsci recensì per la prima volta una commedia di Pirandello il 24 marzo 1917. Il testo di questa commedia, Pensaci, Giacomino!,[4] non era stato ancora pubblicato, poichè Pirandello lo diede alle stampe per la prima volta nel fascicolo aprile-giugno 1917 della rivista Noi e il mondo.[5] Una decina di giorni più tardi, il 4 aprile 1917, apparve la recensione di Liolà,[6] che era stata pubblicata in quell'anno a Roma nelle edizioni Formiggini. Gramsci pubblicò la recensione di Così è (se vi pare)[7] il 5 ottobre 1917. Il testo di questa commedia apparve per la prima volta nel fascicolo 1-16 gennaio 1918 della rivista Nuova antologia. La recensione seguente di Gramsci di una commedia pirandelliana, Il piacere dell'onestà,[8] apparve il 29 novembre 1917, ma non venne stampata fino al numero febbraio-marzo 1918 della rivista Noi e il mondo. La recensione de A' berritta ccu li ciancianeddi (Il berretto a sonagli)[9] venne pubblicata da Gramsci il 27 febbraio 1918, ma il testo fu pubblicato nella rivista Noi e il mondo solo nell'agosto-settembre 1918. Il giuoco delle parti,[10] stampata per la prima volta sulla rivista Nuova antologia nel numero del 1-16 febbraio 1919, Gramsci recensì il 6 di quel mese. L'innesto[11] fu stampato per la prima volta nella prima collana delle Maschere Nude, nel quarto volume dell'edizione apparsa nel 1921. Gramsci lo recensì il 29 marzo 1919. Se non così venne pubblicata dalla rivista Nuova antologia

col titolo La ragione degli altri[12] nel gennaio 1916 e Gramsci pubblicò la sua recensione il 13 gennaio 1920. Gramsci recensì la commedia Come prima, meglio di prima[13] l'8 aprile 1920 ma il testo venne stampato solo nel 1921 nella seconda collana delle Maschere nude, per le edizioni Bemporad-Mondadori. La critica di Tutto per bene[14] fu pubblicata da Gramsci il 7 luglio 1920 e il testo fu pubblicato per la prima volta nel 1921, nell'ambito della seconda collana delle Maschere nude. L'ultima recensione teatrale di Gramsci su Pirandello, Cecè,[15] apparve il 16 dicembre 1920; la commedia fu pubblicata per la prima volta sulla rivista La lettura nell'ottobre 1913.

Diventa evidente allora, che delle undici commedie di Pirandello che ebbe a recensire, Gramsci ne ascoltò sette per la prima volta a teatro: non potè, cioè, rendersi conto in precedenza dei testi, che vennero pubblicati solo più tardi. A proposito di questo fatto Niksa Stipcevic scrive:

> Ciò significa anche che Gramsci doveva la parte maggiore delle sue recensioni allo spettacolo. Pirandello allora era ancora insufficientemente noto e riconosciuto, e la valutazioni di Gramsci sono frutto di un giudizio autonomo e di una diretta reazione critica allo spettacolo visto, nella fretta dell'attività giornalistica.... Gramsci doveva reagire direttamente allo spettacolo e non aveva il tempo di riordinare le proprie impressioni sul testo stampato delle commedie; il che serve a spiegare qualche facile condanna o qualche giudizio frettoloso.... Il fatto che Gramsci non avesse a disposizione il testo del teatro pirandelliano da potere leggere in precedenza e rendersi conto dell'atmosfera, ebbe indubbiamente la conseguenza che le impressioni sulle commedie dipendessero in grandissima parte dall'interpretazione degli attori e dal complesso della realizzazione scenica.[16]

Come è già stato sottolineato, Gramsci non ebbe l'occasione di conoscere le più importanti commedie di Pirandello, e davvero, si incontrò solamente con le sue prime commedie e non ebbe il tempo di stabilire un rapporto critico con le realizzioni più importanti e famose del drammaturgo. Dei quarantaquattro lavori teatrali scritti da Pirandello, Gramsci recensì solo gli undici citati.

Solo Liolà e Il piacere dell'onestà, due commedie assai diverse, vennero giudicate positivamente da Gramsci. La prima, che è giudicata da certi critici il capolavoro del periodo precedente a Sei personaggi in cerca d'autore, Gramsci considerò "...il prodotto migliore dell'energia letteraria di Luigi Pirandello".[17] Nella critica di Liolà Gramsci partì da certi principi della drammaturgia classica, ammodernati con l'applicazione dell'estetica crociana. La definì "...una farsa, ma nel senso migliore della parola", e la riattaccò "ai drammi satireschi della Grecia antica,... che ha il suo corrispondente pittorico nell'arte figurativa vascolare del mondo ellenistico".[18] Allo stesso tempo, influenzato dall'estetica crociana, scrisse:

> Il Pirandello è un umorista per partito preso, ciò che vuol dire che troppo spesso la prima intuizione dei suoi lavori viene a sommergersi in una palude retorica di moralità inconsciamente predicatoria, e di molta verbosità inutile. Anche Liolà è passato per questo stadio, e allora si chiamava Mattia Pascal, ed era il protagonista di un lungo romanzo ironico intitolato appunto: Il fu Mattia Pascal.... In seguito il Pirandello ha ripensato alla sua creazione, e ne è venuto fuori Liolà; l'intreccio rimane lo stesso, ma il fantasma artistico è stato completamente rinnovato: esso è diventato omogeneo, è diventato pura rappresentazione, libero completamente di

> tutto quel bagaglio moraleggiante e artatamente umoristico che lo aduggiava.[19]

Occorre rendersi conto che Liolà, assieme a un gruppo di commedie pirandelliane, rappresenta un aspetto particolare e un po' a parte dell'arte del commediografo. Il Pirandello spensierato e "dionisiaco" di Liolà comparve qualche volta nelle novelle, talvolta anche nel teatro, ma Pirandello guadagnò un posto nella letteratura proprio per quel "bagaglio moraleggiante e artatamente umoristico che lo aduggiava". Gramsci, bisogna sottolineare, fu il primo ad additare legami intercorrenti tra la creazione pirandelliana e il folclore siciliano. Molto dopo di lui anche il noto critico francese Benjamin Crémieux indicò questi vincoli e dopo il Crémieux anche altri ricordarono questa fonte dell'ispirazione pirandelliana.[20]

Abbandonando il suo pregiudizio sul "bagaglio moraleggiante e artatamente umoristico", Gramsci recensì Il piacere dell'onestà favorevolmente, benchè la commedia non fosse di quelle dionisiaco-pastorali che egli più di tutte apprezzò. Nella rubrica del 29 novembre 1917 scrisse:

> Luigi Pirandello è un "ardito" del teatro. Le sue commedie sono tante bombe a mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sentimenti, di pensiero. Luigi Pirandello ha il merito di far, per lo meno, balenare delle immagini di vita che escono fuori dagli schemi soliti della tradizione, e che però non possono iniziare una nuova tradizione, non possono essere imitate, non possono determinare il cliché di moda. C'è nelle sue commedie uno sforzo di pensiero astratto che tende a concretarsi sempre in rappresentazione, e quando riesce, dà frutti insoliti

> nel teatro italiano, d'una plasticità e d'una evidenza fantastica mirabile. Così avviene nei tre atti del Piacere dell'onestà.[21]

Come si può vedere, il giudizio di Gramsci su questa commedia fu eccezionalmente positivo: riconobbe alla commedia il merito di abbattere tutte le artificiose cornici del teatro tradizionale, e non negò nemmeno una sua vivezza. Tuttavia, sembra che per Gramsci il valore di questa commedia fosse nel fatto di "mutare... il gusto del pubblico, sprovincializzandolo e modernizzandolo", portando a termine il "lavoro di distruzione del basso ottocentismo piccolo borghese e filisteo",[22] iniziato con il futurismo.

La prima commedia di Pirandello che Gramsci ebbe occasione di recensire, Pensaci, Giacomino!, non lo entusiasmò. Non riuscì a trovarvi profondi motivi di arte e forza drammatica, e per di più estese la propria insoddisfazione a tutta l'opera pirandelliana. Non si può criticare l'opinione espressa da Gramsci a proposito di questa commedia per il fatto che essa non entra fra quelle che danno migliore risalto al messaggio di Pirandello.

Con la commedia Così è (se vi pare) Pirandello scoprì un tema veramente pirandelliano. Gramsci lo condannò di nuovo, scrivendo:

> I tre atti di L. Pirandello sono un semplice fatto di letteratura, privo di ogni connessione drammatica, privo di ogni connessione filosofica: sono un puro e semplice aggregato meccanico di parole che non creano nè una verità, nè una immagine.[23]

Sebbene la tragedia non fosse ancora presente in questa commedia, si trattava di un gioco leggero nel quale vennero immessi gli accenti tragici e nonostante una certa frivolezza, essa, letta oggi,

non lascia l'impressione di essere "un puro e semplice aggregato meccanico di parole che non creano nè una verità, nè una immagine".

Alla rapresentazione della commedia A'berritta ccu li ciancianeddi (Il berretto a sonagli), data in dialetto siciliano, Gramsci rifiutò un giudizio positivo, dicendola "una parentesi nel teatro di Luigi Pirandello, un episodio, un abbozzo".[24] Spiegando la sua critica negativa della commedia scrisse:

> A'berritta ccu li ciancianeddi continua la serie delle altre commedie, è un residuo delle altre commedie: continua la rappresentazione esemplificata delle contraddizioni tra l'essere e il voler essere, tra l'apparenza e la realtà, tra l'immagine e il vero...[25]

Dovette passare un anno prima che Gramsci scrivesse di nuovo su Pirandello, a proposito de Il giuoco delle parti. Per Gramsci, il risultato a cui giunse l'autore di questa commedia era un "meccanismo esteriore di dialogo, puro sforzo letterario di verbalismo pseudo-filosofico".[26]

Nella recensione dedicata a L'innesto, Gramsci preannunciò la sua tesi sulla grande importanza culturale del teatro di Pirandello, che egli svilupperebbe dieci anni più tardi nei Quaderni del carcere.[27] La recensione, negativa, si chiude in questo modo:

> Il Pirandello non ha neppure realizzato una di quelle sue "conversazioni" drammatiche, che se non conteranno molto nella storia dell'arte, avranno invece molta parte nella storia della cultura italiana.[28]

Le recensioni dedicate a La ragione degli altri, a Come prima, meglio di prima, a Tutto per bene e a Cecè non dimostrano che le quattro commedie abbiano trovato in Gramsci un interprete

che è riuscito a capire le intenzioni artistiche e la visione del mondo di Pirandello. Scartò la prima perchè "il motivo fondamentale è accennato vagamente, non conosce e non indica lo sviluppo dell'azione",[29] la seconda dicendo che "il dramma è solamente impostato e non è svolto in nessun modo, nè con un'azione serrata, nè con una 'trattazione' dialogata",[30] la terza perchè "il Pirandello si limita a dipanare la matassa, a condurre l'intrigo",[31] e la quarta la chiama "una sciocchezza semplice senza capo nè coda".[32]

Riassumendo le opinioni espresse da Gramsci sul teatro di Pirandello, diventa evidente che il giovane critico si interessò soprattutto dei problemi dei valori culturali e ideologici dell'opera pirandelliana. Il tempo non mutò le sue opinioni come si può leggere nei <u>Quaderni dal carcere</u>:

> L'importanza del Pirandello mi pare di carattere intellettuale e morale, cioè culturale, più che artistica: egli ha cercato di introdurre nella cultura popolare la "dialettica" della filosofia moderna, in opposizione al modo aristotelico-cattolico di concepire "l'oggettività del reale".[33]

La critica opposta alla sua, capitanata da Adriano Tilgher, aveva generalizzato alcuni elementi del modo di Pirandello e dei suoi personaggi per ammetterli nelle discussioni filosofiche del tempo. La critica crociana sferzò questa "filosofia" estrapolata dal contesto letterario di Pirandello. Croce ritenne le idee pirandelliane una semplice "fanciullaggine" come attestano queste righe:

> E nei drammi del Pirandello quel che in essi piace non è l'insulsa problematica che promuove, ma i tratti, che talora vi sono, nei quali l'autore è commosso per spontaneo moto

> di simpatia umana, nel sentimento e nella fantasia: il resto è da riportare a sue illusioni tra le quali è da annoverare l'inesperienza in filosofia, nei cui problemi gli piaceva di metter bocca. Si sa in quali fanciulleschi equivoci cadono i non filosofi, presso i quali un problema di logica, per esempio la differenza tra concetti nominali e concetti reali (o ideali che si chiamino) si cangia nel dubbio che la sedia sulla quale sediamo o il pezzo di pane che mangiamo siano illusioni, e che negare l'esternità del mondo ossia risolverlo nella interiorità dello spirito sia negare le realtà del mondo, laddove il filosofo nega solo il concetto di esternità.[34]

Anche Gramsci, come si è visto, nelle sue recensioni rifiutò questa "filosofia" di Pirandello che Tilgher e altri critici estrassero così volentieri dalle sue opere. Gramsci isolò l'elemento culturale dell'opera pirandelliana per potere esaminare la misura dell'influsso del suo teatro sulla trasformazione della cultura dell'epoca, e fu per questo che gli parve che l'elemento ideologico fosse più importante dell'elemento artistico. La critica attuale è quasi tutta d'accordo nell'opinione che Pirandello, negli anni in cui scrisse le sue principali opere letterarie, abbia contribuito molto al mutamento della cultura e al superamento del positivismo e del verismo letterario. Tutti si accordano anche nell'opinione che l'influsso di Pirandello fosse decisivo per il cambiamento di gusto del pubblico teatrale, che era abituato fino allora ad assistere a commedie piccolo-borghesi di poco valore artistico.

Sì, si può dire che Gramsci sottovalutò l'importanza dell'opera pirandelliana ma si devono anche tener presente le circostanze già notate in cui il giovane critico diede i suoi giudizi.

È più importante forse, quando con l'esperienza di oggi si ricorda l'affermazione di Gramsci che Pirandello "ha contribuito molto più dei futuristi a 'sprovincializzare' l'uomo italiano, a suscitare un atteggiamento 'critico' moderno in opposizione all'atteggiamento 'melodrammatico' tradizionale e ottocentista",[35] riconoscere che Gramsci espone molto prima di tanti altri una delle principali funzioni sostenute dall'opera pirandelliana di fronte alla letteratura italiana.

NOTE

[1]Antonio Gramsci, Lettere dal carcere, ed. Sergio Caprioglio e Elsa Fubini (Torino: Einaudi, 1965), p. 59.

[2]Antonio Gramsci, Letteratura e vita nazionale, 6a ediz. (Torino: Einaudi, 1966), p. 314.

[3]Gramsci, Lettere dal carcere, p. 59.

[4]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 281.

[5]I dati che riferisco qui, e altrove, sulle prime rappresentazioni e le prime edizioni dei lavori teatrali di Pirandello sono tratti da Luigi Pirandello, Short Stories, trad. Frederick May (London: Oxford Univ. Press, 1965), pp. 257-59.

[6]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 283.

[7]Ibid., p. 299.

[8]Ibid., p. 307.

[9]Ibid., p. 313.

[10]Ibid., p. 345.

[11]Ibid., p. 351.

[12]Ibid., p. 374.

[13]Ibid., p. 379.

[14]Ibid., p. 381.

[15]Ibid., p. 389.

[16]Niksa Stipcević, Gramsci e i problemi letterari, trad. Sergio Turconi (Milano: U. Mursia, 1968), p. 92.

[17]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 283.

[18]Ibid., p. 283.

[19]Ibid., p. 283.

[20]Benjamin Crémieux, "Pour lire les Nouvelles Humoristiques," Nouvelles Humoristiques (Paris-Clermont: Sarlot, 1942).

[21]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 307.

[22]Ibid., p. 50.

[23]Ibid., p. 299.

[24]Ibid., p. 313.

[25]Ibid., p. 314.

[26]Ibid., p. 346.

[27]Ibid., pp. 47-53.

[28]Ibid., p. 352.

[29]Ibid., p. 375.

[30]Ibid., p. 380.

[31]Ibid., p. 381.

[32]Ibid., p. 389.

[33]Ibid., p. 47.

[34]Benedetto Croce, Terze pagine sparse (Bari: Laterza, 1955), II, 71.

[35]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 52.

CAPITOLO III

GRAMSCI E IL TEATRO FRANCESE

Nel periodo precedente a quello in cui Gramsci scriveva le sue rubriche di critica teatrale, "la scena italiana... si lasciava invadere dal teatro francese, con Bernstein e Bataille da una parte e la pochade dall'altra".[1] Questa invasione è ben documentata nelle "Cronache teatrali" ed è rappresentata da un elenco di nomi fra cui si trova non solamente Bernstein e Bataille, ma anche Armont e Gerbidon, Sacha Guitry, Flers e Caillavet, Beaumarchais, France, Cormon e Grangè, Duhamel, Sardou, Dumas figlio, De Lorde e Marcèlle, Verharen, Hermant, e Géraldy. Molti di questi autori trovarono favore nei teatri di quell' epoca ma la critica attuale li riconosce, per la maggior parte, come drammaturghi di minore importanza. Gramsci si rese conto subito della situazione e non ebbe difficoltà nel distinguere un'opera di valore da una che valeva poco.

Gramsci considerò Henri Bernstein "un abile alchimista di parole", annoverandolo fra i creatori "per uso industriale di un mondo fittizio di avventurieri, di donnine allegre, di vecchie intriganti e di vecchi satiri".[2] Sebbene Gramsci recensì solamente due delle opere bernsteiniane, accennò a Bernstein spesso nelle rubriche, sempre in senso negativo. Le due opere che appaiono nelle "Cronache teatrali" sono L'elevazione (L'Élévation) del giugno 1917, recensita poco dopo nel novembre 1917, e La raffica

(La Rafale) dell'ottobre 1905, la recensione della quale apparì il 30 aprile 1919. Nella prima opera l'autore interpretò la guerra come espiazione e purificazione a cui Gramsci rispose:

> Le sofferenze e le angosce quotidiane dovute alla guerra hanno fatto diventare generosi, hanno elevato gli uomini.... Le sofferenze e le angosce non hanno però, fatto diventare sinceri gli uomini che non erano sinceri, e specialmente gli scrittori di teatro.... La guerra può aver elevato molti o pochi uomini, non ha elevato E. Bernstein... La guerra non può far diventare poeta un mercante di parole.[3]

<u>La raffica</u> presenta il caso di due amanti, messi allo sbaraglio da una perdita al gioco subita dall'uomo; la donna non esita a chiedere al padre la grande somma di denaro neccessario per salvare l'amante dal suicidio. Gramsci stroncò <u>La Raffica</u> in poche parole affermandola essere di poco interesse a causa dell'azione che "si svolge esclusivamente nel mondo borghese della nobiltà infrollita dall'ozio e incartapecorita negli affari".[4]

Bernstein[5] fu l'interprete più abile e tipico del gusto di certa borghesia affarista che dominò con i suoi intrighi e col suo edonismo i primi venti anni del secolo. Il mondo bernsteiniano fu spiritualmente arido, grossolano e brutale, popolato da gente sensuale, senza scrupoli, esteriormente elegante ma intimamente volgare. L'urto di caratteri accaniti nel distruggere o nel distruggersi, fu sempre reso con una tecnica eminentemente teatrale, sapiente e sommaria, che rivelò l'influsso di Alessandro Dumas figlio e di Victorien Sardou. Come erede di Sardou, Bernstein venne accolto dal pubblico di più facile gusto e non soltanto da quello in Francia e in Italia, ma un po' in tutta Europa, mentre ancora il

teatro valido e profondo di un drammaturgo come Ibsen, incontrava difficoltà. Allora non è da meravigliarsi che Gramsci stroncò le opere di Bernstein, e la critica attuale conferma il giudizio gramsciano di quel tempo.

Quattro furono le commedie di Henry Bataille[6] recensite da Gramsci nelle "Cronache teatrali". La prima opera drammatica che il giovane critico recensì, fu appunto, un'opera di Bataille La falena (Le Phalène) rappresentata per la prima volta nell'ottobre 1913, di cui la critica fu pubblicata il 13 gennaio 1916. L'amazzone (L'Amazone) fu rappresentata per la prima volta nel novembre 1916 e Gramsci la recensì due volte: il 12 marzo 1917 e ancora il 10 gennaio 1918. La commedia seguente di Bataille, La nostra immagine (Notre image) recensita da Gramsci il 13 giugno 1919, fu rappresentata per la prima volta nell'ottobre 1918. Il 20 marzo Gramsci pubblicò l'ultima recensione sull'opera di Bataille: la commedia Sorelle d'amore (Les Soeurs d'amour) fu rappresentata per la prima volta nell'aprile 1919.

Nella breve recensione de La Falena Gramsci descrisse il tema della commedia che trattava della giovane malata, ormai condannata dai medici, che si decide a vivere intensamente la vita che le resta. Dopo avere documentato che la commedia ebbe una "freddissima accoglienza", Gramsci giudicò i "tre atti lunghi, pesanti, senza azione, costruiti completamente sul dialogo, che a forza di volere essere sottile, raffinato, diventa monotono, stucchevole, senza vivacità".[7]

La guerra del 1914-18 lasciò tracce nell'opera di Bataille, specialmente ne L'amazzone, la cui trama descrive l'avventura d'un

giovane patriota, per la stima del quale un uomo sposato si arruola e si fa uccidere. La ragazza allora vuole sposare un altro uomo, ma la vedova del caduto interviene e l'obbliga a rinunciare. Nel caso de L'amazzone si può vedere un cambiamento dell'atteggiamento di Gramsci verso gli autori mediocri di maggiore successo. Nella prima recensione Gramsci accusò Bataille di essere un autore "che annega la vita nell'oceano del tenerume sentimentale, che esaspera e diluisce due o tre spunti drammatici in un oceano di tenerume poetico".[8] Concluse dichiarando "nella nuova commedia c'è l'elemento esteriore della guerra, che costringe il patriota a dei convenzionalismi più crudi e banali che per il passato".[9] Un anno più tardi Gramsci tornò a parlare della stessa commedia e Bataille rimase "uno scrittore moralisteggiante", ma la critica del giovane critico fu più argomentata e ricca. Ammise che "il dramma vale come presentazione della tesi, come esemplificazione del dovere che dovrebbe germinare spontaneamente dalle coscienze".[10] Si direbbe che Gramsci cominci a rendersi conto del valore "extraartistico" della letteratura popolare.

Le due commedie, La nostra immagine e Sorelle d'amore, vennero sommariamente stroncate da Gramsci. Nella critica della seconda dichiarò: "la commedia di Bataille è una mera esercitazione letteraria, che può essere assunta come documento storico di grande corruzione e di irrimediabile scadimento dei costumi".[11]

Bataille, a unanime parere della critica, fu esperto nella tecnica più rapida ed efficace, pronto a cimentarsi con temi passionali di sicuro effetto o con problemi morali spregiudicatamente sem-

plificati, sebbene conditi di affascinante eloquenza. Egli, come il Bernstein, si presentò al pubblico delle platee, e il suo linguaggio si appesantì spesso d'artifici e l'emozione non apparve autentica. Il giudizio gramsciano su questi due scrittori fu convalidato da Silvio d'Amico in una rubrica del 5 marzo 1922, dove scrisse:

> Bernstein e Bataille sono non soltanto i due autori francesi più rappresentati oggi, in Italia: sono anche i più rappresentativi. Bernstein è il brutale metteur en scène d'una società plutocratica, l'interprete degli urti furibondi fra secche marionette in frac o in decolleté, in lotta per la conquista del piacere. Bataille invece ha voluto essere, di una tal società, il poeta; spremere dal suo piacere il succo più delicato, celebrare l'aspirazione più raffinata e sottile del suo spirito, estrarre il profumo della sua vita: l'amore. Un amore sentito come è possibile a creature sazie e deluse, che l'elementare soddisfazione dei più bassi istinti lascia inappagate, e che tuttavia non hanno ali per niente di più veramente alto e degno.[12]

Il termine pochade, usato genericamente in Francia nel senso di abbozzo, schizzo, venne assunto in italiano con senso limitato, se non deformato. All'inizio del Novecento la parola pochade si riferì a quel genere di vaudeville, tipicamente francese, tutto in prosa e senza vere pretese d'arte, che volle riprendere, in modo comico e più o meno piccante, gli intrighi e le avventure di giovinotti vogliosi e di vecchi libidinosi, le marachelle coniugali, gli equivoci galanti e i ridicoli contrattempi, solitamente in ambienti di piacere, con un'abbondanza di caricature più o meno stereotipate.

Dato una tale scelta, Gramsci preferirebbe la pochade a scrittori come Bernstein, Bataille e Sardou. La ritiene "più

igenica per i nervi". Nella recensione del 22 gennaio 1916 scrisse: "tra La falena di Bataille e le Donne forti di Sardou, e la Dame de chez Maxim, preferisco quest'ultima, che non ha pretese, e non nasconde il belletto e la sfacciataggine".[13] L'autore della Dame de chez Maxim, Georges Feydeau,[14] che venne considerato il maggiore rappresentante del teatro leggero nella sua epoca, spesso utilizzava gli schemi e lo spirito della pochade. Attraverso commedie costruite con una precisione quasi matematica dove l'effetto comico era sicuro, Feydeau ottenne molti successi. La Dame de chez Maxim fu uno degli esempi più perfetti della tecnica di quel teatro comico, con un linguaggio di affilata espressività e ricco di puntate satiriche. Descrivendo la reazione degli spettatori Francisque Sarcey scrisse: "le fou rire qui avait saisi et qui secouait toute la salle était si bruyant qu'on n'a plus entendu un mot de ce que disaient les acteurs en scène; l'acte s'est achevé en pantomine".[15] Che le sue opere siano ancora rappresentate oggi dalle principali compagnie francesi ed europee testimonia della validità della scelta di Gramsci.

In Sacha Guitry,[16] un altro esponente della pochade, Gramsci trovò uno scrittore di teatro che "non si può sunteggiare, ma che è vivo lo stesso, e non stanca, e sa farsi applaudire, ed è preferibile al solito guazzabuglio macchinoso".[17] Le tre commedie di Guitry che vennero recensite nelle "Cronache teatrali" sono Facciamo un sogno (Faisons un rêve) e Jean de La Fontaine del 1916, e L'illusionista (L'Illusionniste) del 1917. Gramsci pubblicò la recensione della prima commedia il 19 gennaio 1917, e le due altre

furono recensite unitamente nella rubrica del 28 marzo 1918.

Nell'opera di Guitry, come per tanti altri scrittori del suo tipo, si trattava di documentazione di costume e solamente di un po' d'arte. Documentazione di costume esemplificata in lui stesso come esponente di una società vivace e spiritosa ma arida ed effimera. Conoscitore accorto del meccanismo drammatico, la sua arte non era soltanto virtuosismo; era osservazione ed esperienza, ironia e ispirazione comica e sentimentale. Sebbene Gramsci considerasse l'originalità di Guitry "puramente esteriore" era d'accordo con il giudizio che Marco Praga riferì in una recensione di <u>Bianco e nero</u> (Le Blanc et le noir), dichiarando:

> Sacha Guitry ha tutte le mie simpatie. È un autore che mi diverte... a me Sacha Guitry piace... e quando ho ascoltato una sua commedia nuova, ripensandoci poi ci scopro sempre qualcosa che a tutta prima non ci avevo intravveduto. Anche questo non succede ogni giorno.[18]

Le tre commedie di Robert de Flers e Gaston de Caillavet,[19] due autori che scrivevano in collaborazione, furono accolte tiepidamente da Gramsci. Nel caso delle prime due, <u>L'asino di Buridano</u> (L'Âne de Buridan) del 1909 e <u>Amore veglia</u> (L'Amour veille) del 1906, Gramsci non fece che accennare ai titoli, mentre <u>L'amico di famiglia</u> (L'Ange du foyer) del 1905, non venne nè applaudita nè stroncata. Gramsci, spiegando la sua preferenza per la <u>pochade</u> aggiunse questa stipulazione: "Ma una cosa non posso sopportare in nessun modo: la <u>pochade</u> che vuole essere solo 'commedia comica'".[20] È possibile che per Gramsci le opere di De Flers e Caillavet costituissero solo "commedie comiche" ed ecco il perchè della sua fredda accoglienza.

L'unica commedia di Paul Armont e Marcel Gerbidon,[21] Lift (École des cocottes) del 1918, recensita da Gramsci fu definita una delle "comuni pochades", cioè una "commedia sessuale-sentimentale... che gli autori non hanno saputo elaborare artisticamente: essi hanno intravisto un mondo di comicità, ma esso è rimasto inerte".[22]

Georges Duhamel, André de Lorde et Jean Marcèle, Emile Verharen, Abel Hermant e Paul Géraldy,[23] considerati dalla critica attuale come autori minori del teatro, ottennero un notevole successo con gli spettatori del tempo. Nelle sue recensioni Gramsci non dedicò loro molto spazio. Le commedie All'ombra delle statue (Dans l'ombre des statues) di Duhamel, Marito suo malgrado (Le Mari malgré lui) di De Lorde e Marcèle, Il chiostro (Le Cloître) di Verharen, Il signor di Courpières (Monsieur de Courpières) di Hermant e La principessa (La Princesse) di Géraldy furono o accolte freddamente o completamente stroncate dal giovane critico perchè le considerò banali e con nessuna espressione drammatica, trasformate "in brutto italiano" dal "brutto francese".[24] Spiegando la ragione del successo di questi autori di fronte al pubblico dichiarò che le commedie erano:

> Infarcite dei soliti giochetti, contrattempi e doppi sensi che dovrebbero far sbellicare dalle risa e infatti ci riescono: chi ha fatto la spesa per andare a ridere, finisce sempre col ridere e divertirsi.[25]

Gramsci, nella recensione di Silvestro Bonnard (Le Crime de Sylvestre Bonnard), adattamento di Pierre Frondaie dal romanzo di Anatole France, rivelò un'ammirazione per il romanziere francese e

si risentì perchè:

> Nella commedia, Sivestro Bonnard diventa un personaggio da romanzo popolare, un protettore svenevole delle orfane e dei pupilli. L'ironia corrosiva diffusa nel romanzo, dilegua nella scena: Bonnard si avvicina ai papà Martin del repertorio di Ermete Novelli e perde quasi del tutto l'Anatole France.[26]

Gramsci spiegò, in termini crociani, la causa per cui la commedia era fallita, dichiarando che:

> [Le] creazioni del France, sono concepite liricamente più che drammaticamente. Sono momenti polemici dello spirito dell'autore, più che disinteressate fantasticherie artistiche... e artisticamente sono definiti, non possono essere trasportati in una temperie che sia diversa da quella che l'autore, sia pure arbitrariamente, ha fissato: in quell'arbitrio è l'unica ragione loro d'essere, quell'arbitrio è la loro giustificazione.[27]

Delle commedie di Alessandro Dumas figlio,[28] Gramsci ne recensì tre: _L'amico delle donne_ (L'Ami des femmes), _Le Demi-monde_ e _La moglie di Claudio_ (La Femme de Claude). Alla commedia _Le Demi-monde_, ambientata nella cerchia di giovani donne declassate, Gramsci attribuì "qualche buono spunto che dimostra della buona volontà", ma per il resto "disinvoltura meccanica, molte stonature nell'insieme artistico".[29] De _L'amico delle donne_ Gramsci trovò soltanto che "sembra fatto apposta per mettere in rilievo tutte le qualità buone dell'attore insigne", e che "il dialogo, fitto di leggeri ricami dialettici, superficialmente piacevole" fu soprattutto "interessante per i confronti tra la moda teatrale del passato e quella attuale",[30] e anche la terza commedia, _La moglie di Claudio_, ricevè un'analoga critica. La scontentezza che Gramsci

mostrò verso Dumas, a prima vista sembra difficile a spiegare se non si tiene presente l'atteggiamento gramsciano di fronte agli "scrittori sociali del basso romanticismo francese".[31]

Lusingato dal successo ottenuto da La signora delle camelie (La Dame aux camélias), Dumas non abbandonò più l'attività di moralista e di predicatore laico, che conservò fino alla morte. Considerò il teatro una tribuna destinata al miglioramento della società, ma nello stesso tempo seppe sempre svolgere i suoi temi con maestria drammatica, vivacità e freschezza di spirito, anche senza raggiungere un'autentica profondità d'ispirazione. Cioè, Dumas non lasciò mai la tesi di una sua commedia imporsi a tale punto da guastare l'efficacia dello spettacolo; non fu pienamente impegnato nè al dramma come arte, nè al dramma come riforma sociale. Era un atteggiamento che Gramsci non poteva ammettere.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais è uno dei drammaturghi più lodati da Gramsci nelle "Cronache teatrali". La sua commedia, Il matrimonio di Figaro (Le Marriage de Figaro), venne recensita due volte da Gramsci e gli accenni alla commedia furono sempre positivi. Il giovane critico considerò la commedia come "una delle opere d'arte più vive e più efficaci del teatro europeo".[32] Nella seconda recensione della commedia Gramsci avvertì i suoi lettori che "i cinque atti, per l'efficacia culturale, sia storica che artistica, equivalgono a un intiero corso di conferenze e a qualsiasi profondissima disquisizione sull'essenza dell'arte".[33] Nella commedia Gramsci riconobbe anche un "documento storico di primo ordine", e fece cenno ai lettori che:

> essa mostra in azione, vivente di immortale bellezza, la società francese prerivoluzionaria. I rapporti sociali, le condizioni di alcune categorie di individui, costumi, le idee dominanti appaiono nella loro realtà dinamica, materiate e concrete nella vita vissuta, soffuse di una gioconda gaiezza, vivificate da una ironia profonda e corrosiva.[34]

Per Gramsci il teatro di Beaumarchais, i fini del quale il giovane critico dichiarò nello stesso tempo ideali e pratici, rispettava i diritti e i valori dell'arte senza i quali il vero teatro non può esistere.

In un violento articolo della rubrica "Sotto la Mole"[35] Gramsci accomunò Victorien Sardou[36] a Henry Bataille. Nella recensione di Robespierre di Sardou, Gramsci criticò la commedia scrivendo: "il dramma di Sardou, a parte l'elemento artistico completamente assente, non ha mantenuto nessuna promessa".[37]

Sebbene Gramsci, a questo punto, non abbia ancora impostato in modo chiaro e coerente una critica delle ragioni extraartistiche per il successo di certe commedie, in questa recensione il giovane critico si rese conto che:

> Il pubblico s'interessa vivamente alle produzioni teatrali che ricostruiscono un periodo storico, che promettono la ricostruzione completa, con persone vive e parlanti, di un periodo storico che impressiona vivamente anche nella narrazione impersonale, in cui avvenimenti sono logicamente ordinati secondo il principio di causalità, e i singoli perdono molta parte della loro individualità attiva, e appaiono solo per ciò che di fattivo hanno creato e lasciato.[38]

Dopo avere sottolineato questo interesse da parte del pubblico, Gramsci continuò la sua critica dichiarando che il Robespierre

di Sardou fu una sua invenzione e che l'autore aveva fatto violenza alla storia. Gramsci lo accusò di avere escogitato un dramma soltanto per "cercare effetti sensazionali" e per di più il giovane critico giudicò il dramma:

> ...una superficiale successione di scene e di dialoghi, che dovrebbero apparire drammatici per il protagonista quale storicamente è conosciuto, e il quale è invece completamente svotato della sua più vera e concreta vita, quella di rivoluzionario.[39]

Gramsci, conoscendo assai bene il panorama del teatro francese, non potè non dare un giudizio negativo alle commedie francesi che tennero il campo in quel periodo a Torino. Il mondo frivolo della *pochade*, il "tenerume sentimentale" di Bataille, i drammoni di Sardou e di Bernstein e tutte le opere degli autori francesi i quali produssero una lunga serie di drammi "da salotto", furono stroncati dal giovane critico, l'efficacia dei cui giudizi viene confermata dalla critica attuale.

NOTE

[1]Giulio Trevisani, "Gramsci e il teatro italiano," Studi gramsciani (Roma: Riuniti, 1958), p. 288.

[2]Antonio Gramsci, Letteratura e vita nazionale, 6a ediz. (Torino: Einaudi, 1966), pp. 305-06.

[3]Ibid., pp. 305-06.

[4]Ibid., p. 357.

[5]I dati sulla critica di Bernstein che riferisco qui sono tratti da Frank W. Chandler, The Contemporary Drama of France (Boston: Little, Brown & Co., 1920), pp. 41-50, e da Frank W. Chandler, Modern Continental Playwrights (New York: Harper & Brothers, 1931), pp. 146-9, 238-9.

[6]I dati sulla critica di Bataille che riferisco qui sono tratti da Paul Blanchet, Henry Bataille: son oeuvre (Paris: Carnet-Critique, 1922) e da Jacques Bernard Besançon, Essai sur le théâtre d'Henry Bataille (La Haye: Groningue, 1928).

[7]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 225.

[8]Ibid., p. 275.

[9]Ibid., p. 276.

[10]Ibid., p. 311.

[11]Ibid., p. 378.

[12]Silvio d'Amico, Cronache del teatro, ed. E. F. Palmieri e Sandra d'Amico (Bari: Laterza, 1963), I, 300.

[13]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 226 nota.

[14]I dati sulla critica di Feydeau che riferisco qui sono tratti da Chandler, The Contemporary Drama of France, pp. 163-67 e da Chandler, Modern Continental Playwrights, pp. 179-80.

[15]Francisque Sarcey, Quarante ans de theatre (Paris: Bibliothèque de Annales, 1902), VIII, 199.

[16]I dati sulla critica di Guitry che riferisco qui sono tratti da Jacques Lorcey, Sacha Guitry (Paris: La Table ronde, 1971).

[17]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 265.

[18]Marco Praga, Cronache teatrali, 1923 (Milano: Treves, 1924), pp. 18-20.

[19]I dati sulla critica di De Flers e Caillavet che riferisco qui sono, tratti da Chandler, The Contemporary Drama of France, pp. 182-9 e da Chandler, Modern Continental Playwrights, pp. 182-4.

[20]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 226 nota.

[21]I dati sulla critica di Armont e Gerbidon che riferisco qui sono tratti da Chandler, The Contemporary Drama of France, pp. 178-79.

[22]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, pp. 331-32.

[23]I dati sulla critica di questi autori che rifersico qui sono tratti da Chandler, The Contemporary Drama of France.

[24]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 340.

[25]Ibid., p. 340.

[26]Ibid., p. 303.

[27]Ibid., p. 303.

[28]I dati sulla critica di Dumas figlio che riferisco qui e altrove sono tratti da Chandler, The Contemporary Drama of France, pp. 6-15 e da Chandler, Modern Continental Playwrights, pp. 143-45.

[29]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 246.

[30]Ibid., p. 232.

[31] *Ibid.*, p. 255.

[32] *Ibid.*, p. 236.

[33] *Ibid.*, p. 263.

[34] *Ibid.*, pp. 262-3.

[35] *Ibid.*, p. 226.

[36] I dati che riferisco qui sono tratti da Hugues Rebell, *Victorien Sardou: le théâtre et l'époque* (Paris: Juven, 1903).

[37] Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, p. 254.

[38] *Ibid.*, p. 254.

[39] *Ibid.*, p. 254.

CAPITOLO IV

GRAMSCI E IL TEATRO ITALIANO

Come si è detto, le "Cronache teatrali" costituiscono un esauriente panorama critico della vita teatrale italiana. L'elenco dei drammaturghi italiani ivi descritto, include varie correnti teatrali dal verismo al grottesco. Conosciamo le difficoltà di classificare le correnti e gli stili letterari ma per lo scopo di questo studio sarebbe utile un raggruppamento, più o meno approssimativo, delle commedie e degli autori recensiti.

Gli autori che si potrebbero raccogliere sotto l'etichetta del teatro verista, e che apparvero nelle "Cronache teatrali" comprendono Paolo Ferrari, Camillo Antona-Traversi, Luigi Capuana, Marco Praga, Sabatino Lopez, Alfredo Testoni e Roberto Bracco.[1]

La satira e Parini del 1858 fu una delle commedie più popolari di Paolo Ferrari. La fortuna di questa commedia fu dovuto soprattutto alla figura del marchese Colombi, all' argomento della lotta del giusto contro l'ingiustizia e al dialogo caustico e scintillante. Nonostante tutto questo rimane una commedia di maniera, più abile che vera, intenta nel trarre elementi piuttosto comici da un'epoca invece di darne un'interpretazione. Gramsci se ne rese conto quando scrisse:

> Nella commedia del Ferrari un solo personaggio ha vita artistica propria, peculiare, il marchese Colombi. Parini è un incidente, è un personaggio esteriore, sebbene il suo nome appaia nel titolo e la sua persona ritorni

> spesso sulla scena: Parini è un pretesto, un meccanismo scenico, che serve a determinare un intreccio, ma non ha vita propria, drammatica.[2]

Un altro dramma verista che venne criticato da Gramsci fu Le Rozeno (1891), di Camillo Antona-Traversi. Nel dramma una donna giovanissima, indotta a seguire la facile strada del corrotto ambiente in cui vive, trova in un vero amore la forza di riscattarsi, ma si uccide quando si accorge che la sua speranza è vana e il bambino che dovrà nascere non avrà padre. Spiegando il tiepido succisso della commedia Gramsci dichiarò:

> La commedia del Traversi... è una macchinosa concezione che si fa tiepidamente applaudire perchè costruita su uno dei motivi sentimentali di più facile presa: la maternità che mantiene puri i suoi affetti anche attraverso la putredine dell'ambiente sociale e familiare.[3]

Tra i primi seguaci del teatro verista dopo Verga e Capuana, Antona-Traversi mostrò un interesse per la rappresentazione d'ambienti e caratteri della piccola borghesia, considerata però più nella sua vita esteriore che nella sua profondità. Riguardo al valore artistico de Le Rozeno la critica attuale trova che lasciò trapelare parecchie intenzioni moralistiche a discapito dei risultati estetici.

Sull'opera di Luigi Capuana non c'è che una breve recensione di Quacquarà, una commedia messa in scena dopo la morte dell'autore, la quale Gramsci stroncò, scrivendo:

> Quacquarà di Luigi Capuana non è altro che una smilza novella d'ambiente diluita in tre atti, inzeppata di dialoghi e contro scene che non portano nessun contributo a

> una perspicua e viva rappresentazione... Tutta la commedia è un susseguirsi di episodi inorganici, appena abbozzati, pieno di lungagnate verbose. È questo un lavoro che Luigi Capuana, che pure era un forte ingegno e uomo di buon gusto, ha lasciato inedito ai suoi eredi, che non hanno certo reso un omaggio alla sua memoria presentandolo al pubblico.[4]

Purtroppo non si può confrontare il giudizio di Gramsci con un altro, ma è da credere che ebbe ragione se si considera che il giovane critico stimò l'autore dicendolo "un forte ingegno e uomo di buon gusto".

Due commedie, _L'ondina_ del 1903 e _Il bell'Apollo_ del 1894, di Marco Praga vennero stroncate nelle "Cronache teatrali". De _L'ondina_, Gramsci scrisse brevemente che era un lavoro pleonastico, che rivisse e rivivrà per alcune sere di quella effimera vita alla quale era destinato, e de _Il bell'Apollo_, in una stroncatura meno breve ma non meno veemente: "...la commedia non ha alcuna consistenza drammatica, essa è una pura esteriorità di parole e di scene ben congegnate".[5]

Il teatro verista intendeva riprodurre gli aspetti meno lusinghieri della società contemporanea. Fra i commediografi borghesi di quel tempo, Praga fu il più amaro e sarcastico. Praga centrò una grande parte del suo teatro sulla posizione della donna nella società e il suo moralismo lo portò a giudicare severamente la donna "caduta", e a condannare il suo "peccato". Benchè si rivelasse nei momenti migliori osservatore penetrante, gli mancò la capacità di tradurre le sue osservazioni in termini artistici.

Discutendo l'opera di Praga, il professor Frank W. Chandler descrisse l'atteggiamento dell'autore di fronte al teatro e al pubblico:

> Increasingly, Praga has felt the demands of the box-office, writing in response plays that would please an average audience, and sacrificing thereby something at least of artistic merit.[6]

Analogo fu il giudizio di Gramsci come testimonia la critica seguente, tratta dalla recensione de Il bell'Apollo:

> In che consistano questi quattro atti di Mario Praga, non si riesce a stabilire con esattezza: probabilmente Marco Praga ha semplicemente voluto scrivere quattro atti, ben congegnati tecnicamente, che avessero un buon successo di platea.[7]

Il Sole d'ottobre (1916), di Sabatino Lopez fu giudicato negativamente da Gramsci che dichiarò l'autore essere:

> ...maestro nel far bolle di sapone: sa opportunamente impiegare il corto respiro e sgranare dalla cannuccia, con ritmo uguale, quel tanto di bollincine tenui e fatue che accontenti il facile pubblico dei nostri teatri. Bonarietà, semplicità superficiale, dialogo facile, leggero, una pizzicatina alle corde del sentimento, un cartoccino di sale casalingo: nasce la commedia "per bene", che sa quel che si dice e quel che si fa, educata, lisciata, profumata allo spigo e al cotogno.[8]

Analogamente la seconda commedia recensita dal giovane critico venne stroncata. Secondo Gramsci Schiccheri, tu sei grande è una commedia "sentimentale rosea, per fanciulli di buona famiglia, che abitano nella mitica provincia gozzaniana".[9] Contro l'affermazione della grandezza artistica del commediografo Gramsci ritorse: "Sabatino Lopez è diventato grande, come sono grandi le Piramidi,

quando la pianura del Nilo è una marcita popolata di ranocchi".[10]

La vena facile e il suo vivo senso del dialogo permise all'opera di Lopez di soddisfare soprattutto il gusto della piccola e media borghesia. Il teatro di Lopez si può descrivere come bonariamente ironico, qualche volta anzi romantico e sentimentale. Lopez accetta la morale quale fu, e non vuole fare prediche. Un tale concetto teatrale Gramsci considerò "un nulla, adorno di parole drogate per palati casalinghi",[11] cioè un teatro nè artistico nè didattico.

Alfredo Testoni, autore fra i più applauditi al suo tempo, dovette il suo successo nazionale ai numerosi lavori di vena comico-sentimentale, secondo lo stile del teatro borghese. Le sue commedie sono d'abile fattura scenica, ma prive di un'interiore coerenza e superficiali sul piano dell'arte.

Nella recensione de Il pomo della discordia del 1915, Gramsci sottolineò questa debolezza del teatro testoniano che considerò "fatto tutto di tali piccole cose che non riescono mai a organizzarsi in una commedia, in tutta una commedia".[12]

Spiegando il successo popolare di Pace in tempo di guerra, rappresentata nel 1918, e delle altre opere dell'autore Gramsci scrisse:

> I tre atti hanno avuto il successo di tutti gli atti di Alfredo Testoni. Il buon umore fa buon sangue e, tra la guerra e la febbre spagnuola il buon umore e il buon sangue sono articoli che nei bazar trovano compratori in abbondanza.[13]

Mentre nei suoi primi drammi Roberto Bracco fu influenzato dai lavori a tesi ibseniani, ne Il piccolo santo, rappresentata nel 1909, l'autore entrò invece nel mondo del "teatro intimista"[14] e tentò lo sdoppiamento del personaggio nella realtà e nel subcosciente. Il dramma, che si svolge nell'intimo della coscienza, piuttosto espresso dalle parole taciute che dalle parole dette, è considerato dalla critica attuale il capolavoro dell'autore.

Il giovane critico, colpito dall'esigenze tecniche del dramma, fu mosso a dichiarare che:

> Il piccolo santo è veramente più creatura di Ruggeri che di Bracco: seguendo l'artista in tutto il sottile lavorio col quale egli riesce a plasmare atto per atto, parola per parola il carattere di don Fiorenzo, anche nelle sue più evanescenti sfumature (che spesso sono le più significative), pare impossibile immaginare un altro interprete...[15]

Accennando a qualche problema e incertezza nel dramma Gramsci mostrò un atteggiamento molto positivo verso l'opera dichiarando: "nelle repliche che certo si succederanno con la stessa fortuna, molti di questi inconvenienti spariranno, e l'insieme dello spettacolo sarà ancora più perfetto".[16]

Venne stroncata invece L'amante lontano del 1916, perchè, "il dramma rimane allo stato intenzionale, senza che la fantasia dell'autore riesca ad attuare la sua intenzione rappresentandosela in una azione concreta e avvincente".[17] A Gramsci sembrò che il dialogo fosse vuota declamazione e i gesti, solo irritazione di muscoli motori.

Al dramma in dialetto Occhi consacrati (L'uocchie cunza-

crate), del 1916, il giovane critico diede una critica favorevole scrivendo:

> ...questo atto... appartiene al teatro delle "riabilitazioni di guerra". Ma il Bracco vi ha messo qualcosa di più: ha cercato, attraverso alcune scene vigorose, di creare un carattere, il quale è superiore alle contingenze, all'occasionalità.[18]

Bracco ammiratore di Hauptmann e soprattutto di Ibsen, si illuse di potere trapiantare le tesi rivoluzionarie di questi drammaturghi nel suo teatro. Limitandosi ad una semplice adesione sentimentale, i drammi che compose nel periodo precedente a _Il piccolo santo_, rivelarono che la sua adesione era solo esteriore ai problemi del drammaturgo norvegese. Fra i pochi lavori dell'autore che la critica attuale riconosce meritevoli sono _Il piccolo santo_ e _Sperduti nel buio_.

Il termine _Gran-Guignol_ vuole descrivere il teatro del terrore che ebbe la sua origine in Francia al Théâtre-Salon di Parigi nel 1899. Successivamente servì anche a designare il genere di spettacolo che vi si rappresentava, in cui la formula naturalistica della _tranche de vie_ veniva esteriorizzata e portata alle sue estreme conseguenze. Delitti, torture, sadismo e follia erano gl'ingredienti caratteristici di questo teatro e i personaggi che vi apparivano erano assassini, satiri, prostitute, mantenuti, ossessi e poliziotti. Privo di valore letterario, lo spettacolo del _Gran-Guignol_ richiedeva dagli autori e dagli interpreti senso del teatro e ingegnosità per riuscire a creare un'atmosfera di credibilità intorno a situazioni eccezionali.

Fuori di Francia il _Gran-Guignol_ ebbe fortuna notevole

anche in Italia, Spagna e Germania. L'attore e capocomico Alfredo Sainati formò, per rappresentare in Italia i più noti lavori francesi e italiani del genere, una compagnia drammatica che si chiamò appunto il Gran-Guignol. Oltre ai più noti lavori degli autori francesi, la compagnia del Gran-Guignol rappresentò lavori di Nino Berrini, Camillo Antona-Traversi, Nino Martoglio, Lorenzo Ruggi e Luigi Chiarelli.[19]

Nella recensione intitolata "Il Grand Guignol al Parignano", Gramsci criticò la rappresentazione dichiarando che non aveva "nessuna interiorità, nessun urto drammatico di coscienza e di caratteri"[20] e degli attori scrisse:

> Bisogna dire che Alfredo Sainati e Bella Starace sono maestri nel raggiungere gli effetti che si propongono di conseguire. La materia bruta, il tritume del fattaccio di cronaca si organizzano nella elasticità della loro personalità artistica che sa atteggiarsi nei modi più truci, più sanguinosamente suggestivi. E così lo spettatore, che va a teatro per incanagliarsi, per sentire uno strappo di nervi che gli dia l'impressione della vita fittizia della suburra, del bassofondo, è soddisfatto e applaude.[21]

Un mese più tardi recensendo tre commedie granguignolesche rappresentate dalla compagnia di Sainati, il giovane critico si domandò "perchè il pubblico si diverte al Grand-Guignol? Se la natura umana rifugge dal dolore, dalla sofferenza, come mai nel teatro ciò può essere un motivo di attrazione?"[22] In risposta alla sua propria domanda dichiarò:

> Non potendosi parlare di godimento artistico per ciò che riguarda la creazione di fantasmi poetici espressi plastica-

> mente dal dramma, è evidente che la ragione della fortuna di questo teatro è dovuta tutta agli attori che sanno, come il Sainati, dare vita anche a dei pupazzi incolori e incongruenti come quelli che di solito popolano la loro scena.[23]

Secondo Gramsci il Gran-Guignol fece del teatro un gabinetto spiritico per "imbestiare" gli spiriti, scombussolando il sistema nervoso e facendo paura a quelle persone meno intelligenti che si lasciarono "manipolare i nervi". Sebbene il giovane critico non considerasse questo genere di teatro valido nel senso artistico, ammise che:

> Guignol italiano ha avuto però un merito. È servito a creare una compagnia di primo ordine. Ha servito a formare degli attori eccellenti. La riproduzione plastica del terrore domanda intelligenza e studio. Se Guignol non ha valore estetico linguistico, ha valore estetico plastico. I suoi interpreti devono acquistare, attraverso uno sforzo cosciente e un lavorio interiore indefesso, una grande capacità fisica di espressione, una capacità di rinnovamento che renda possibile la varietà e la novità degli atteggiamenti.[24]

Nelle "Cronache teatrali" c'è una polemica continua contro gli spettacoli sempre più mediocri, che costituirono la produzione teatrale predominante del tempo. Le scene vennero invase da un gran numero di commedie bolse e retoriche che Gramsci considerò dramma d'arena. Fra gli autori[25] di questi lavori il giovane critico annoverò Giovacchino Forzano e Arnaldo Fraccaroli.

La produzione di Forzano comprende drammi storici, commedie sentimentali, paesane e dialettali. L'autore ottenne clamorosi successi di pubblico con lavori di pronto effetto scenico. La sua pro-

duzione drammatica, che oggi pare ispirarsi ad un forte gusto popolare, subì l'influsso del teatro borghese di Sardou.

Gramsci considerò il drammaturgo "un manipolatore di intrugli melodrammatici e di riviste-pasticcio".[26]

Fraccaroli fornì soprattutto commedie, ad attori comici, basate su effetti umoristici o parodie delle ideologie pirandelliane e chiarelliani.

Nell'autore Gramsci vide "uno degli uomini spiritosi italiani meglio quotati" che offrì "un brillantissimo esempio del come l'uomo spiritoso riduce per il lieto sollazzo dei suoi clienti le cose serie".[27]

Nella sua commedia Non amarmi così Fraccaroli, secondo Gramsci, raggiunse il suo scopo, cioè riuscì a sostituire alla verità un motto che faceva ridere, alla serietà un motto che faceva ridere, e alla profondità un motto che faceva ridere, e raggiunendolo "ha trovato nel teatro Carignano il salotto di imbecilli meglio disposti a comprenderlo e ad applaudirlo".[28]

Il giudizio negativo gramsciano sulla commedia Mimì è analogo a quello di Vincenzo Cardarelli. Ne Il tempo del 15 gennaio 1918, Cardarelli scrisse:

> Arnaldo Fraccaroli, autore drammatico già applaudito da un pubblico di bonne bouche in due lavori che s'intitolano La foglia di fico e Non amarmi così, ha scritto ora una nuova di lui e del suo presumibile ingegno ma non dice nulla di nulla in senso assoluto.[29]

In contrapposizione ai drammi d'arena apparvero opere che risalivano alla storia passata e ai miti antichi. Fra gli autori

di queste opere si trovano Sem Benelli, Nino Berrini ed Ercole Morselli.[30]

Quando nel 1909, a Benelli venne una grande fama da La cena delle beffe - uno dei maggiori successi di pubblico nel teatro italiano novecentesco - si era già fatto conoscere con Tignola, dell'anno primo. La cena delle beffe, ricavata da una novella di Anton Francesco Grazzini, lo collocò nel gran favore del pubblico teatrale di allora, incantato, come era, dal teatro dannunziano. In Tignola Benelli era antidannunziano, ma nelle opere seguenti si diede al dramma storico in versi, nel quale l'enfasi e la tecnica, mentre non nascondevano la povertà del contenuto, rivelavano l'influsso dannunziano.

Gramsci definì La cena delle beffe "castelletto di carta pesta e di stucco cinquecentesco",[31] con personaggi che erano maschere "dalla gioia canora e dall'anima di legno".[32]

Dopo aver fatto i suoi inizi nella commedia leggera, Nino Berrini si dette all'evocazione scenica di figure storiche e leggendarie espresse in versi. Il suo dramma più noto, che incontrò vastissimo favore di pubblico, è Il beffardo, rappresentata nel 1919. Berrini tentò nei drammi storici, di presentare sulle scene personaggi conosciuti e famosi, spesso inserendo nel testo frasi e versi desunti dalle opere stesse di questi personaggi. Fra questi drammi storici si trova Il beffardo che ha come protagonista Cecco Angiolieri, rappresentato, secondo il travestimento romantico, come uomo di caldi affetti che nasconde le sue sofferenze nel riso.

Per Gramsci "il Berrini si è lasciato trascinare dalla

ricerca letteraria e ha sacrificato l'interiorità all'esteriorità".[33] La preoccupazione berriniana per il documento storico a cui volle rimanere fedele provocò, secondo il giovane critico, "disuguaglianze e contrasti che poi l'autore non riesce a superare artisticamente".[34]

Glauco, il capolavoro di Ercole Morselli, rappresentato nel 1919, rievoca liberamente il mito del dio marino col suo amore per Scilla e per la gloria. Nella recensione dedicata alla tragedia Gramsci dichiarò che:

> L'autore... ha voluto metterci grandi cose. Per velare dietro di esso grandi cose ha scelto e sceneggiato un soggetto mitologico. Le cose grandi però, sono rimaste così, dietro un velo, una velleità senza espressione definita. Tale è pure la liricità di questa tragedia. È esatto dire che si tratta di un tentativo apertamente confessato di fare in teatro cosa, se non nuova, diversa almeno dal comune, di trasfigurare l'azione scenica con una intuizione di poesia. Ma è pure esatto dire che il tentativo è fallito. La mitologia ha inaridito la fonte della poesia, invece di alimentarla.[35]

Parlando delle opere di questi autori Gramsci ammise che ebbero momenti di clamorosa fortuna tra le platee, perchè "il pubblico s'interessa vivamente alle produzioni teatrali che ricostruiscono un periodo storico... con persone vive e parlanti",[36] ma non le riconobbe come lavori di valore artistico.

Un giudizio analogo è dato da professor Vincent Luciani nel capitolo del suo lavoro dedicato al dramma storico dove scrisse:

> As the vogue of Naturalism declined, the historical drama began to flourish anew. The authors whose efforts were crowned with the most success were Sem Benelli, Nino Berrini and Ercole Luigi Morselli. Their plays, however, are on the whole of little artistic or dramatic value...[37]

Come per Bernstein si è potuto parlare di Sardou, così per Dario Niccodemi[38] si può parlare di Bernstein. Dopo avere fatto la conoscenza dell'attrice francese Gabrielle Réjane nel Sudamerica nel 1900, il giovane autore l'accompagnò a Parigi dove completò la sua educazione teatrale negli ambienti più noti della scena in cui dominavano Bataille e Bernstein. Il loro esempio e la sua facoltà di assimilazione condizionarono lo stile dell'autore. Niccodemi coltivò esclusivamente il genere drammatico sentimentale, descrivendo la vita arida, egoistica e insensibile dell'epoca. Armato di un tecnica scaltrita e padrone di tutti i segreti del mestiere, Niccodemi scrisse commedie nelle quali si muovono creature agitate, in preda a forti passioni (desiderio di denaro, fame dei sensi ecc.). Attrassero il gusto del pubblico negli anni intorno alla prima guerra mondiale, sia per il contenuto ardente ed erotico, sia per la capacità dell'autore di creare scene drammatiche e violente di sicuro effetto, sebbene di dubbio valore artistico.

Nella conclusione della recensione dedicata a La maestrina, rappresentata nel 1917, Gramsci si rese conto dello scopo di Niccodemi nella commedia, scrivendo:

> Metodo per la mozione degli affetti: il vecchio metodo bernsteiniano di far culminare l'atto in una scena patetica che ammollisce il cuore. Molta maestria teatrale: nessuna traccia d'arte, e quindi moltissimi applausi.[39]

Questo passo è veramente significativo se si pensa che solo un anno dopo Gramsci dedicherà molta attenzione al mondo ideologico di Niccodemi e alle ragioni del suo successo. Nell'aprile del 1919 nella recensione de La volata (rappresentata nel 1918), Gramsci delineò la formazione ideologica dell'autore notando:

> Il Niccodemi, come preparazione intellettuale, come esperienza sociale e storica, dipende direttamente dai romantici francesi del '48; è un epigono spirituale degli scrittori borghesi che nel romanzo, nel dramma, nella poesia continuarono la battaglia ideale per i diritti dell'uomo di fronte al cuore e al sentimento, vinta dai loro antenati dell' '89 per i diritti dell'uomo, per l'uguaglianza di fronte alla legge.[40]

Dichiarando Niccodemi un "Giorgio Ohnet in ritardo",[41] il giovane critico procedè a esaminare un motivo che ritorna spesso nel teatro niccodemiano, cioè la lotta di classe. L'uso di questo motivo dall'autore:

> ...riesce sempre ad avvincere e a commuovere, segno che il costume non si è modificato ed arricchito sentimentalmente e razionalmente con lo stesso ritmo della legge scritta e del progresso meccanico. La lotta di classe è vista dall'angolo visuale della tenerezza e del buon cuore: non è neppure una distinzione di classi che si fissa, ma una convenzionale caricatura degli uomini... Sdolcinature piccolo-borghesi, che avrebbero provocato il vomito a Ottavio Mirbeau, e susciterebbero un sorriso ironico sul labbro di Massimo Gorki; prodotto di una invidiuzza inerente alla mentalità del borghesuccio francese che non sa perdonare alla propria mediocrità di sentire una grande ammirazione per il nobile, col quale spera di imparentarsi.[42]

Nella secca conclusione della recensione, Gramsci sottolineò le ragioni del successo della commedia, dichiarando:

> La volata è costruita coi procedimenti teatrali abituali al "mago" della scena italiana: grandi urti, situazioni piccanti, conflitti esasperati, che fanno scoccare il desiato applauso promettitore di un buon numero di repliche.[43]

Nello stesso tempo in cui sorgeva l'astro pirandelliano, c'era un altro importante tentativo di rinnovamento della scena italiana, quello del teatro grottesco.[44] Con il termine "grottesco", apparso nel sottotitolo de La maschera e il volto (grottesco in tre atti), di Luigi Chiarelli, si designa un genere di teatro che aspirava a riprodurre, attraverso una mescolanza di tragico di comico, il contrasto fra quello che si vuole sembrare e quello che si è. Dando voce a certe apprensioni proprie al tempo e alla ribellione del torbido dopoguerra, i grotteschi reagirono contro le "menzogne convenzionali" della società italiana. Il teatro grottesco fiorì in Italia nel secondo e nel terzo decennio del ventesimo secolo, parallelamente, come si è già notato, al teatro di Pirandello, con il quale aveva strettissimi rapporti, ed ebbe i suoi rappresentanti maggiori in Luigi Chiarelli, Luigi Antonelli, Enrico Cavacchiolo, Piermaria Rosso di San Secondo e Carlo Veneziani.

Del teatro grottesco Gramsci si rese conto che: "questi giovani adempiono pure a un compito: rendere intollerante [sic] la vecchia moda del teatro romantico da appendice". Riuscirono anche ad adempiere un altro compito, quello di portare a un tono più elevato la recitazione perchè "spoltriscono i facili schemi irri-

giditi degli attori".[45]

Della commedia capostipite La maschera e il volto (1917) di Chiarelli, Gramsci, sottolineando il suo valore pedagogico, dichiarò:

> Il suo lavoro è per tanto opera di sincerità, e ha un grande valore per l'educazione estetica del pubblico, per correggere il gusto del pubblico, attutito e fatto lapposo dalla falsa grandezza e dall'artificio abilmente nascosto nel teatro solito.[46]

L'uomo che incontrò se stesso (rappresentata nel 1918), di Antonelli venne lodata dal giovane critico nella recensione del settembre 1918, dove scrisse:

> Questo strano sogno che l'autore ha portato sulla scena, superando difficoltà di tecnica teatrale che sembravano insormontabili, questa fine satira della vita ha stupito il pubblico a cui da tempo non si ammanniscono lavori atti a sviluppare un pensiero. Molte cose buone si possono e si debbono attendere da questo giovane autore che sembra fornito di tutte le doti che occorrono per forgiare opere che lascino traccia nella vita del teatro e a cui arrise al Carignano il più completo successo colla sua fantastica avventura.[47]

Gramsci riconobbe l'ingegno di Rosso di San Secondo, ma questo ingegno, egli scrisse a proposito di Marionette, che passione! (1919), gli permise di "portare sul teatro la formula famosa: per fare un cannone si prende un buco e lo si avvolge di bronzo; egli prende il vuoto e lo avvolge di parole".[48] Il giovane critico non fu il solo ad essere deluso nelle sue speranze: appariva a tutti, ormai, che il rinnovamento si limitava alla forma e nonostante le pretese introspettive, era del tutto este-

riore.[49] Apparendo chiaro che dal tentativo di rinnovamento non nascevano nuovi e sostanziali sviluppi, Gramsci non tardò a fare severe critiche alle opere grottesche.

Recensendo L'uccello del paradiso (rappresentata nel 1919), di Cavacchioli, Gramsci criticò la commedia perchè essa non nasce dalla fantasia ma dall'artificio. Dichiarò la fantasia dell'autore:

> ...legnosamente arida, che scoppietta e frigge per una goccetta d'olio rovesciata dalla lucerna, alla quale si compulsarono gli articoli sulla filosofia delle dame. Una fantasia matematica, una fantasia di ingegneri che sanno il fatto loro, una fantasia da curiosi di sapere come la fantasia era fatta, i quali pertanto l'hanno recisa per notomizzarla e veder com'era fatta.[50]

Marco Praga espresse un sentimento analogo a quello di Gramsci di fronte all'opera di Veneziani, scrivendo:

> E non diciamo nulla - volete? - de La protettrice di Carlo Veneziani. Perchè diremmo a questo giovane, dotato di molto ingegno ed anche - ma sì! - di molto spirito, ch'egli ha ancora una volta deluse le nostre aspettative? Dopo La finestra sul mondo che anni or sono, d'un tratto, gli ha dato una bella fama sulle nostre scene, noi entriamo sempre pieni di speranza, anzi di fiducia, in un teatro dove si annunzia la prima rappresentazione di una sua commedia nuova. Ma, sfortunatamente, ne usciamo delusi.[51]

Dal panorama del teatro italiano presentato nelle "Cronache teatrali" si vede che di fronte ad opere che egli non considerò prodotti artistici, Gramsci infatti non procedeva sempre alla stroncatura. Caso per caso cercò di indicare, dove possibile, nelle produzioni teatrali che, non avendo un valore artistico, ave-

vano invece un valore culturale-educativo, quegli elementi di educazione del costume che il pubblico teatrale potè ricavare senza offendere il buon gusto. Solamente quelle opere che si rivolgevano, secondo Gramsci, al cattivo gusto artistico di tanta parte del pubblico, e che rimanevano vuote di elementi didattici, vennero stroncate. Esaminando le opere recensite, diventa chiara la ragione dei frequenti giudizi negativi dati dal giovane critico teatrale.

NOTE

[1]I dati sulla storia e sulla critica del teatro verista che riferisco qui e altrove, sono tratti da Giorgio Pullini, _Cinquant'anni di teatro in Italia_ (Rocca San Casciano: Cappelli, 1960), Vincent Luciani, _A Concise History of the Italian Theatre_ (New York: S. F. Vanni, 1961), Luigi Tonelli, _Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri_ (Milano: Modernissima, 1924) e da Mme Guillaume Beer, _Le Théâtre italien contemporain_ [par] Jean Dornis (Paris: Calmann-Lévy [1904?]).

[2]Antonio Gramsci, _Letteratura e vita nazionale_, 6a ediz. (Torino: Einaudi, 1966), p. 301.

[3]_Ibid._, p. 263.

[4]_Ibid._, p. 238.

[5]_Ibid._, p. 384.

[6]Frank W. Chandler, _Modern Continental Playwrights_ (New York: Harper & Brothers, 1931, p. 537.

[7]Gramsci, _Letteratura e vita nazionale_, p. 384.

[8]_Ibid._, p. 336.

[9]_Ibid._, p. 389.

[10]_Ibid._, p. 390.

[11]_Ibid._, p. 337.

[12]_Ibid._, p. 227.

[13]_Ibid._, p. 341.

[14]Termine di uso comune per indicare nella letteratura drammatica quella tendenza, particolarmente in Francia e in Italia, diretta non solo a descrivere scene intime, ma a suggerire, oltre le apparenze, i sentimenti segreti.

[15]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 230.

[16]Ibid., p. 230.

[17]Ibid., p. 261.

[18]Ibid., p. 323.

[19]I dati sulla storia e sulla critica del Gran-Guignol che riferisco qui e altrove sono tratti dall'Enciclopedia dello spettacolo (Roma: Casa editrice Le maschere [1954-1962], 5, 1619-21.

[20]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 237.

[21]Ibid., p. 238.

[22]Ibid., p. 240.

[23]Ibid., p. 240.

[24]Ibid., p. 277.

[25]I dati che riferisco qui e altrove sono tratti da Chandler, Modern Continental Playwrights, da Luciani, A Concise History of the Italian Theatre, e da Tonelli, Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri.

[26]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 230.

[27]Ibid., p. 285.

[28]Ibid., p. 286.

[29]Vincenzo Cardarelli, La poltrone vuota, ed. G. A. Cibotto e Bruno Blasi (Milano: Rizzoli, 1969).

[30]I dati che riferisco qui e altrove sono tratti da Chandler, Modern Continental Playwrights, da Luciani, A Concise History of the Italian Theatre, e da Tonelli, Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri.

[31] Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 252.

[32] Ibid., p. 372.

[33] Ibid., p. 379.

[34] Ibid., p. 379.

[35] Ibid., p. 389.

[36] Ibid., p. 254.

[37] Luciani, A Concise History of the Italian Theatre, p. 49.

[38] I dati che riferisco qui e altrove sono tratti da Chandler, Modern Continental Playwrights, da Luciani, A Concise History of the Italian Theatre, e da Tonelli, Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri.

[39] Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 316.

[40] Ibid., p. 356.

[41] Ibid., p. 356.

[42] Ibid., p. 356.

[43] Ibid., p. 356.

[44] I dati sulla storia e sulla critica del teatro grottesco che riferisco qui e altrove sono tratti da Luigi Ferrante, Teatro italiano grottesco (Rocca San Casciano: Cappelli, 1964), e da Gigi Livio, Teatro grottesco del Novecento: antologia (Milano: U. Mursia & C., 1965).

[45] Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 349.

[46] Ibid., p. 287.

[47] Ibid., pp. 333-4.

[48] *Ibid.*, p. 324.

[49] I dati che riferisco qui e altrove sono tratti da Silvio d'Amico, *Cronache del teatro*, ed. E. F. Palmieri e Sandro d'Amico, 2 volume (Bari: Laterza, 1963), da Cardarelli, *La poltrona vuota* e da Giulio Trevisani, *Storia e vita di teatro* (Milano: Ceschina, 1967).

[50] Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, p. 348.

[51] Marco Praga, *Cronache teatrali, 1922* (Milano: Treves, 1923), p. 258.

CAPITOLO V

GRAMSCI E IL CINEMA

Al nuovo genere di spettacolo che si stava sviluppando in Italia al principio del secolo Gramsci dedicò un solo vero articolo e degli accenni sporadici. A prescindere dal numero dei passi e dalla loro lunghezza, questi appunti si articolano organicamente con gli altri scritti di teatro, tanto che sarebbe utile esaminarli.

In Italia il cinema nacque come spettacolo e come produzioni negli ultimi anni dell'Ottocento.[1] I primi italiani che se ne occuparono, furono uomini pratici che ne intuirono le possibilità commerciali ed impiantarono dapprima sale di proiezione e in seguito fabbriche di pellicole ottenendo immediato successo di fronte al pubblico, sebbene per molti anni critici italiani e stranieri del cinema sottovalutassero il cinema muto italiano. In Italia, come nelle altre nazioni, dai primi anni del secolo fino a circa il 1920, il cinema subì i dettami di un'estetica confusa ed approssimativa, e da documentario diventò fotografia animata, realizzando trame di drammi, di novelle, di romanzi con ingenui adattamenti delle risorse teatrali. Le prime fabbriche italiane si diedero a girare film su trame tratte da tutto ciò che di ameno si stampava nelle edizioni popolari e sui periodici. Tra le illustrazioni dei cosidetti romanzi d'appendice e le scene dei primi film non ci erano sostanziali differenze.

Nell'articolo intitolato "Teatro e cinematografo" sull'Avanti! del 26 agosto 1916, Gramsci cercò di spiegare l'esodo del pubblico dalle sale teatrali a quelle cinematografiche, e perchè il pubblico preferiva il cinema al teatro, dichiarando:

> La ragione della fortuna del cinematografo e dell'assorbimento che esso fa del pubblico, che prima frequentava i teatri, è puramente economico. Il cinematografo offre le stesse, stessissime sensazioni che il teatro volgare, a migliori condizioni.... Gli spettacoli teatrali soliti non sono che cinematografie.... Non vi è dubbio che una gran parte del pubblico ha bisogno di divertirsi... con una pura e semplice distrazione visiva: il teatro, industrializzandosi, ha cercato in questi ultimi tempi di soddisfare solo questo bisogno.... Il cinematografo, che quest'ufficio può compiere con più agio e più a buon mercato, lo supera nel successo, e tende a sostituirlo.[2]

Bisogna notare anzitutto che il giudizio negativo di Gramsci non criticò il cinema come manifestazione autonoma e originale, ma il cinema come sottospecie del "vero teatro". Gramsci si interessò del cinema soltanto di riflesso, per spiegare l'esodo del pubblico dalle sale teatrali. Il suo scarso interesse per il cinema viene confermato dalle frasi di sommario disprezzo che appaiono qua e là nelle "Cronache teatrali". Per esempio, nella recensione del 16 gennaio 1917 scrisse: "Il Carini è del numero di quei pochi attori che fanno amare il teatro e che non abbassano la loro arte al livello del circo equestre e dello schermo cinematografico".[3]

Ancora in un'altra rubrica del 14 novembre 1920 dichiarò:

> Se però vi è nel dramma (Anfissa di Andreieff) un'ombra di pesantezza,

> questo difetto fu accentuato dal tipo
> di recitazione che risente troppo della
> scena cinematografica....[4]

Questa incomprensione da parte di Gramsci non è così sorprendente se si considera la posizione degli intellettuali di allora e i loro interessi rivolti essenzialmente verso lo spettacolo teatrale. Emilio Tadini, nel suo "Studio sulle reazioni della cultura italiana di fronte al fenomeno cinematografico" parla di "episodiche reazioni dei letterati del tempo",[5] e Ferdinando Rocco in un articolo nota: "Gli uomini che seppero comprendere subito il significato della nuova attività si contano sulle dita, e anch'essi mutarono le loro idee attraverso errori, incertezze e storture di ogni sorta".[6]

D'altra parte, la produzione cinematografica di quel tempo non offrì film che potevano interessare un intellettuale come Gramsci. La produzione precedente al 1913 puntò essenzialmente sui trucchi per stupire il pubblico con azioni impossibili, per soddisfare quella "distrazione visiva" di cui Gramsci parlò. I produttori avevano acuito il loro senso degli affari e si erano messi a "fotografare" quei lavori teatrali che avevano successo nel gran pubblico: Hugo, Dumas figlio, Bernstein, Bataille, eccetera. Negli anni successivi la produzione cinematografica italiana continuò sostanzialmente sulla vecchia strada, dominata da D'Annunzio e Bataille.

Negli anni del primo cinema italiano, anni in cui Gramsci potè seguire la produzione cinematografica, accanto al teatro filmato (da Lucrezia Borgia a La Signora dalle camelie ai drammi di Bataille) ed alle ricostruzioni storiche (da Spartaco a Quo vadis?,

da Gli ultimi giorni di Pompei a Il sacco di Roma), c'era tutta quella produzione, che è già stata notata, tratta dai romanzi più in voga. In particolare si fecero riduzioni cinematografiche di quei romanzi d'appendice che avevano tanto successo nel pubblico popolare. Gramsci se ne accorse quando scrisse dal carcere: "È da notare che alcuni dei tipi di romanzo popolare su elencati hanno una corrispondenza nel teatro e oggi nel cinematografo".[7]

Tornando al breve giudizio di Gramsci del 1916, è da notare che il giovane critico vide nel cinema uno spettacolo che "diverte" la "curiosità visiva" del pubblico, uno spettacolo che "riduce il ruolo degli artisti a semplice movimento, a semplice distrazione visiva".[8]

Un'eccezione a questa produzione è Sperduti nel buio, un film che occupa un posto molto importante nella storia del cinema italiano. Secondo Gian Carlo Ferretti,[9] Gramsci probabilmente non vide questo film che Nino Martoglio trasse da un dramma di Roberto Bracco, perchè Gramsci, se veramente lo avesse visto, gli avrebbe dedicato almeno una nota a parte, tanta fu l'attenzione con cui seguì i due autori teatrali nelle "Cronache teatrali".

Degli spunti che sono di una grande importanza nel quadro del mutato atteggiamento di Gramsci e che mostrano un serio tentativo di comprendere, da un punto di vista culturale, l'influenza del cinema sul pubblico si può trovare nella rubrica "Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana". Qui Gramsci parlò spesso del "gusto melodrammatico" del pubblico, e scrisse a un certo punto:

> I teatri popolari, con gli spettacoli così detti da arena (e oggi, forse il cinematografo parlato, ma anche le didascalie del vecchio cinematografo muto, compilate tutte in stile melodrammatico), sono della massima importanza per creare questo gusto....[10]

La condanna del cinema, che molto spesso non era in realtà che una copia del "teatro volgare", risultò per lo più dalla produzione cinematografica stessa. Non si può negare però, che sotto la sincera severità dell'uomo di cultura, c'era ancora un atteggiamento di tipo tradizionale, da intelletuale "di gusto" che disprezzava il cinema che considerava "paccottiglia". Questo atteggiamento non solamente spiega la critica negativa di Gramsci di fronte al cinema, ma anche la severità del suo giudizio.

NOTE

[1]I dati sulla storia del cinema italiano che riferisco qui e altrove sono tratti da Giuseppe Lega, 70 Anni di cinema (Milano: Gastaldi, 1967) e da E. Ferdinando Palmieri, Fifty Years of Italian Cinema, ed. Luigi Malerba e Carmine Siniscalco (Roma: Edizioni d'arte, 1954) e da Maria A. Prolo, Storia del cinema muto italiano (Milano: Poligono, 1951), I.

[2]Antonio Gramsci, Letteratura e vita nazionale, 6a ediz. (Torino: Einaudi, 1966), pp. 248-49.

[3]Ibid., p. 265.

[4]Ibid., p. 387.

[5]Emilio Tadini, "Studio sulle reazioni della cultura italiana di fronte al fenomeno cinematografico," Cinema nuovo [data sconosciuta], 22, pp. 235-41.

[6]Ferdinando Rocco, nell'articolo di Gian Carlo Ferretti, "Gramsci e il cinema," Cinema nuovo, 10 giugno 1955 [volume sconosciuto], pp. 427-29.

[7]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 112.

[8]Ibid., p. 248.

[9]Ferretti, "Gramsci e il cinema," p. 427.

[10]Gramsci, Letteratura e vita nazionale, p. 68.

CAPITOLO VI

GRAMSCI E LA FUNZIONE DELL'ATTORE

Nelle sue "Cronache teatrali" Gramsci pubblicò, tra le recensioni di teatro, delle critiche su attori singoli, a sufficienza, infatti, per potere cavarne un breviario del buon attore gramsciano. Non solo la singola interpretazione, ma anche le compagnie di attori vennero discusse e valutate dal giovane critico in un tentativo di definire in che consistesse l'arte dell'attore.

Della compagnia comica Galli-Guasti-Bracci, Gramsci scrisse:

> Credo in fatti che quella Galli-Guasti-Bracci sia l'unica compagnia italiana che meriti veramente questo nome, poichè presenta organicità di ruoli e graduazioni di capacità che pur lasciando agio ai *principes* di mettere in rilievo le loro doti speciali, non nuoce all'insieme e dà risalto anche alle parti secondarie... senza far diminuire perciò la personalità dei maggiori, anzi forse mettendola maggiormente in risalto.[1]

La concezione gramsciana della compagnia comica, come si può vedere, fu un collettivo di lavoro anche se tutti gli elementi si riunirono, e doverono riunirsi, intorno ai protagonisti.

Parlando della compagnia di Ruggero Ruggeri il giovane critico si lamentò:

> ...ormai è invalso, nella organizzazione delle nostre migliori compagnie, l'uso di circondare gli elementi ottimi con altri molto scadenti, se non addirittura pessimi, che servono solo per il chiaroscuro, per dare maggiore risalto ai primi,

> con quanto scapito dell'effetto generale di una recita, è facile a chiunque capire.[2]

Qualche mese dopo lodò lo sforzo di Ruggeri "per dare di Amleto una raffigurazione pienamente umana"; ma censurò l'interpretazione dell'opera:

> ...perchè nelle opere del tragico inglese non c'è solo il protagonista, e la tragedia non è solo la tragedia di questo. La caratteristica del capolavoro (detto così all'ingrosso) consiste nella saturazione di poesia di ogni parola, di ogni atto, di ogni persona del dramma... Tutti i personaggi sono grandi nella concezione shakespeariana: fortemente messi in rilievo, e presi nel turbine di fatalità che ha in Amleto la vittima principale...[3]

Nella recensione dedicata a Tina Di Lorenzo, Gramsci chiarificò il suo atteggiamento verso la grande attrice scrivendo:

> ...dire grande, vorrebbe dire stabilire una scala di valori, ricorrere a dei confronti, classificare. E invece l'artista non è grande o piccolo: è o non è tale, semplicemente. Lo studio può essere rivolto solo all'osservazione del come lo sia, può essere rivolto a stabilire il come si svolge questa sua particolare attività, che è tutta lui, che è ciò che ci interessa.[4]

Altrove, spiegando il suo concetto di attore come artista dichiarò:

> Trattandosi di un attore drammatico, ciò che importa è accertare se egli da attore è diventato artista, se veramente la sua umanità si distingue da quella degli infiniti altri mortali per la capacità di dimenticare in questa recreazione se stesso come tal dei tali, per assorbire, assimilare ed esprimere integralmente tutti quegli elementi di individuazione concreta coi quali lo scrittore ha realizzato la sua intuizione drammatica.[5]

Sottolineando l'arte dello svolgimento di carattere, Gramsci notò che:

> Il carattere si rivela nell'individuo attraverso una serie di atti intimamente omogenei, quantunque distinti l'uno dall'altro per la coloritura occasionale determinata dalla spontaneità. Studiare un carattere vuol dire quindi rivivere questi atti singoli, trovare per ciascuno di essi il particolare fremito di vita fisica che meglio risuoni col loro significato spirituale, e nel distinto comprendere l'omogeneo, nel torturoso zig-zag dell'azione trovare la linea dorsale che unifichi l'azione stessa in una personale vita... Le possibilità d'arte di un attore si misurano in questa continuità, nella capacità che egli possiede di dare impronta omogeneamente distinta a una continuità di piccole cose.[6]

Quando si trattava di attori che profondamente stimò (Emma Gramatica, Tina Di Lorenzo, Luigi Carini, Dina Galli e all'inizio delle "Cronache teatrali", Ruggero Ruggeri), Gramsci si avvicinava loro con rispetto, anche se non esitava, quando gli parve necessario, ad aggiungere critiche alle lodi.

Lodando Emma Gramatica, Gramsci dedicò tutta una recensione all'attrice. Applaudì la sua tenacia nella lotta contro il <u>trust</u> e la descrisse come una fra le rare personalità artistiche che cercavano di salvare una parte della libertà d'espressione artistica, segno della sua personalità e della sua volontà artistica. Concludendo la recensione, scrisse:

> Vive dunque in lei e opera incessantemente, condizionando anche l'attività pratica, il principio della creazione irresistibile e prepotente che foggia una personalità e plasma un carattere secondo le leggi sue proprie: le leggi della bellezza.[7]

Gramsci pubblicò anche delle recensioni negative sull'attrice, per esempio quella de La falena portata davanti al pubblico dalla compagnia Gramatica-Carini-Piperno dove notò che "...l'esecuzione fu da parte degli attori poco convincente e un tantino monotona".[8]

Nel caso di Tina Di Lorenzo la critica gramsciana fu sempre positiva. Gramsci l'annoverò fra gli attori di teatro che considerava artisti. La Di Lorenzo meritò questa posizione perchè nell'attrice esisteva l'attività fantastica che fu la continuazione del lavoro fantastico dell'autore.

Per Gramsci Luigi Carini "è del numero di quei pochi attori che fanno amare il teatro", degno di "un posto ben distinto nella storia dell'arte di teatro".[9] Il giovane critico trovò che Carini non si dava a "montare le situazioni fortemente impressionanti" per:

> ...raggiungere gli acuti e spasmodici culmini della drammaticità. Ma da artista che sente la dignità dell'arte sua, non abusa di queste droghe piccanti. E si tiene nei limiti dell'umanità normale, riuscendo lo stesso, e anzi più efficacemente, a far risentire l'angoscia più profonda e la gioia più spirituale.[10]

L'arte scenica di Ruggero Ruggeri per il quale il giovane critico dapprima espresse un'ammirazione assoluta, si rivelò all'atteggiamento critico maturato di Gramsci come un'opera di sottile inganno, esercitato sul pubblico teatrale. A un certo punto scrisse: "Ruggero Ruggeri è l'attore che recita sempre bene. Che in ogni interpretazione - anche di cose mediocri o nulle - sa far risaltare la sua parte, sa farsi notare, sa strappare, a un certo punto,

l'applauso".[11] Ruggeri per Gramsci non interpretò "l'espressione verbale; egli vi si sovrappone".[12] Ponendosi il problema della sua fortuna e del suo successo, Gramsci parlò di "elementi extra-artistici, di suggestioni", e continuò ad aggiungere che Ruggeri, anche quando recitava "un'opera mancata 'seppe' isolare qualche elemento a successo", riuscendo a "costruire un'apparenza di bellezza".[13] Concludendo, dichiarò:

> Ruggero Ruggeri non è piccola causa del pervertimento estetico del pubblico di teatro. Egli riesce a dare impressioni di bellezza e di grandezza anche quando la bellezza e la grandezza lasciano il posto al lenocinio e alla tecnica, e il pubblico finisce col confondere, col perdere ogni esatto criterio di giudizio, ritenere che valgono ugualmente Bernstein e Shakespeare.[14]

Parlando di un altro attore che Gramsci annoverò fra quelli responsabili del "pervertimento estetico del pubblico", notò che Giuseppe Sichel "è uno degli attori meglio quotati a Torino... e che persino sotto i portici gli ammiratori si fermino a osservarlo, e se lo additino sbirciando, e si ricordino scambievolmente i momenti di ilarità".[15]

Per Gramsci la fama della bravura di quell'attore non aveva davvero alcuna base seria, e si domandò:

> Perchè gli ammiratori sorridono e si allietano anche nel vedere l'attore sotto i portici, cioè anche quando non riveste i panni di un personaggio comico? Perchè la comicità di Sichel non esiste affatto come fatto artistico... ma è solo un'impressione fugace, una suggestione esteriore, un superficialissimo fenomeno psicologico.... Sichel è l'attore fatto apposta per il pubblico di mediocre levatura. Appiat-

> tisce tutto, mediocrizza tutto, anche le banalità, la volgarità della pochade.[16]

Gramsci indicò l'elemento di corruzione più evidente, a suo giudizio, nella recitazione di Lyda Borelli: il sesso. Più tardi noterà: "Il sesso rimane, e rimarrà ancora per un pezzo, la preoccupazione maggiore della nostra società (della società costituita, della società che non lavora o può non lavorare)".[17]

Secondo Gramsci, il caso di Lyda Borelli era da studiare come un caso di sessualità, altrimenti inspiegabile. Esortando i suoi lettori scrisse:

> Andate ad assistere alle recite della Borelli. Avete ancora le orecchie intronate dalle lodi per la Borelli, dalle critiche per le audacie di eleganza della Borelli, per la grande efficacia drammatica della Borelli. Andate ad osservare la proiezione di una film della Borelli. Per una strana fortuna non cadete nel laccio che inconsciamente vi è teso. Rimanete padroni di voi stessi.... Osservate. Rimanete stupito. Vi pare incredibile. Poi crollate le spalle e vi ricordate che qualcuno all'affermazione: in principio era il verbo, ha sostituito l'altra: in principio era il sesso.[18]

Dopo avere sottolineato che Dante aveva posto il problema sessuale in termini elevatissimi, Gramsci mise in rilievo il carattere antispirituale e animalesco del sesso che soverchiò tutti gli altri attributi, tutte le altre possibilità umane, che diventò una specie di magia del tipo descritto da un poemetto di Guy de Maupassant, dove la donna, "il sesso", attrasse a sè tutte le creature viventi che la seguirono come avrebbero seguito un santo un apostolo. Il giovane critico spiegò che:

> Con le dovute limitazioni, ciò succede per l'attrice Lyda Borelli. Questa donna è un pezzo di umanità preistorica, primordiale. Si dice di ammirarla per la sua arte. Non è vero. Nessuno sa spiegare cosa sia l'arte della Borelli, perchè essa non esiste. La Borelli non sa interpretare nessuna creatura diversa da se stessa. Ella scande semplicemente i periodi, non recita.... Perciò anche la Borelli è l'artista per eccellenza della film, in cui lingua è solo il corpo umano nella sua plasticità sempre rinnovantesi.[19]

Riassumendo la sua critica dell'attrice, Gramsci dichiarò che con Lyda Borelli "l'elemento 'sesso' ha trovato nel palcoscenico la sua moderna possibilità di contatto col pubblico. E ha rapito le intelligenze".[20]

A parte la validità delle considerazioni di costume, il quadro che viene fuori dalle "Cronache teatrali" è abbastanza negativo con riguardo al livello degli spettacoli teatrali, in un periodo che non mancò di interpreti di grande fama e abilità. Non fu senza ragione che il giovane critico restrinse la critica positiva, con riguardo ai valori estetici, a pochi attori, che sottraendosi alle lusinghe del facile successo, restarono fedeli a un ideale artistico.

In conclusione si può dire che il concetto gramsciano dell'attore è compreso nella citazione seguente: "Perchè un attore sia artista in atto è neccessario che le sue possibilità interpretative si sostanzino di vita reale artistica".[21]

A turno questa "vita reale artistica" dipende dall'umanità dell'attore che deve distinguersi:

> ...da quella degli infiniti altri mortali per la capacità di ricreare gli individui concreti che la fantasia degli scrittori crea, per la capacità di dimenticare in questa ricreazione se stesso come tal dei tali, per assorbire, assimilare ed esprimere integralmente tutti quegli elementi di individuazione concreta coi quali lo scrittore ha realizzato la sua intuizione drammatica.[22]

Allora non è da meravigliarsi se qualche volta Gramsci censurò ciò che considerò l'eccesso tipico e tradizionale dell'attore italiano; cioè lo spirito di improvvisazione. La critica seguente è la conseguenza naturale del suo concetto dell'attore come artista:

> C'è sempre un po' di dilettantismo, di nomadismo, di improvvisato nei nostri attori. Le elaborazioni minuziose, capillari, sono ignorate. L'intuizione può supplire in parte, ma non riesce mai a dare quella pastosità intensa di luci che dà la preparazione, il lavorio critico.[23]

NOTE

[1]Antonio Gramsci, Letteratura e vita nazionale, 6a ediz. (Torino: Einaudi, 1966), p. 233.

[2]Ibid., p. 229.

[3]Ibid., p. 231.

[4]Ibid., p. 260.

[5]Ibid., p. 257.

[6]Ibid., p. 264.

[7]Ibid., p. 366.

[8]Ibid., p. 225.

[9]Ibid., pp. 264-5.

[10]Ibid., p. 264.

[11]Ibid., pp. 303-4.

[12]Ibid., p. 304.

[13]Ibid., p. 304.

[14]Ibid., p. 305.

[15]Ibid., p. 250.

[16]Ibid., pp. 251-2.

[17]Ibid., p. 331.

[18]Ibid., p. 272.

[19] *Ibid.*, p. 273.

[20] *Ibid.*, p. 273.

[21] *Ibid.*, p. 301.

[22] *Ibid.*, p. 257.

[23] *Ibid.*, p. 301.

CONCLUSIONE

In Antonio Gramsci, il critico teatrale che denunziava le debolezze e i vizi degli autori, degli attori e del pubblico come soggetti corresponsabili degli inganni e dei torti che danneggiavano l'arte, il buon gusto e la morale del pubblico, si fuse con il moralista che indicava le debolezze e i vizi del carattere e del costume italiano. Sebbene il giovane critico avesse un alto concetto dei valori artistici e un grande amore per il teatro, considerò gli spettacoli teatrali dall'angolo del critico di un giornale socialista: il teatro fu nello stesso tempo:

> ...un mezzo suggestivo per accedere a moralità diverse, a modi di pensare e di sentire nuovi e in altro modo difficilmente accessibili, e soprattutto strumento potente... per la modificazione dei modi di pensare e di sentire tradizionali.[1]

Però l'efficacia persuasiva del teatro, specialmente di alto livello artistico, fu per Gramsci superiore a ogni altra forma di propaganda e di educazione culturale e morale. Per esempio affermò, a proposito de <u>Il matrimonio di Figaro</u> di Beaumarchais, che quel lavoro teatrale era:

> ...una autentica opera d'arte, e per chi vuole affinare il proprio gusto niente vale più dell'accostarsi simpaticamente a un capolavoro genuino.... I rapporti sociali, le condizioni di alcune categorie di individui, i costumi, le idee dominanti appaiono nella loro realtà dinamica, materiate e concrete nella vita vissuta.... I cinque atti, per l'efficacia culturale, sia storica che

> artistica, equivalgono a un intiero corso di conferenze e a qualsiasi profondissima disquisizione sull'essenza dell'arte.[2]

Le recensioni teatrali del giovane critico richiamarono l'attenzione di alcuni uomini di teatro, come Nino Berrini, di cui Gramsci ricordò più tardi "le proferte di colleganza",[3] fattegli nel 1919. Il pregio di certe sue critiche fu riconosciuto da studiosi della letteratura come il professor Cosmo, che nel 1918 intendeva "fare una cernita di certi corsivi che scrivevo quotidianamente in un giornale di Torino; egli li avrebbe pubblicati con una prefazione molto benevola e molto onorevole per me, ma io non volli permettere".[4]

Sebbene Gramsci stesso scrivesse qualche anno più tardi che le sue recensioni "erano scritti alla giornata e dovevano, secondo me, morire dopo la giornata",[5] questa affermazione, ispirata dal suo senso di modestia, non si deve intendere alla lettera perchè il contributo che il giovane critico dette al teatro italiano dal 1916 al 1920 fu di una importanza notevole, considerato sia sotto l'aspetto artistico, sia sotto quello sociale.

NOTE

[1]Salvatore Francesco Romano, _Antonio Gramsci_ (Torino: UTET, 1965), p. 170

[2]Gramsci, _Letteratura e vita nazionale_, 6a ediz. (Torino: Einaudi, 1966), p. 263.

[3]_Ibid._, p. 46.

[4]Antonio Gramsci, _Lettere dal carcere_, ed. Sergio Caprioglio e Elsa Fubini (Torino: Einaudi, 1965), p. 480.

[5]_Ibid._, p. 480.

BIBLIOGRAFIA

Dato lo scopo di questo studio, in questa bibliografia si riportano soltanto quelle voci che riguardano la critica drammatica di Gramsci e anche qualche accenno ad opere di biografia generale.

OPERE DI ANTONIO GRAMSCI

L'edizione critica dell'opera gramsciana, ora in progresso, non essendo ancora ottenibile, faccio riferimento alle edizioni che erano disponibili durante il periodo di questo studio.

Gramsci, Antonio. _Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura_. Quaderni dal carcere 2. 7a ediz. Torino: Einaudi, 1964.

----------. _Letteratura e vita nazionale_. Quaderni dal carcere 5. 6a ediz. Torino: Einaudi, 1964.

----------. _Lettere dal carcere_. Ed. Sergio Caprioglio e Elsa Fubini. Torino: Einaudi, 1965.

----------. _Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce_. Quaderni dal carcere 1. 8a ediz. Torino: Einaudi, 1966.

----------. _L'ordine nuovo (1919-1920)_. 2a ediz. Torino: Einaudi, 1955.

Libri e articoli sull'opera e la vita di Antonio Gramsci

Alicata, M. "Gramsci e _L'ordine nuovo_." _Società_, 11 (aprile 1955), pp. 197-204.

Baldacci, Luigi. "Gobetti e Gramsci." _I critici italiani del Novecento_. Milano: Garzanti, 1969.

Cammet, John M. _Antonio Gramsci and the Origins of Italian Communism_. Stanford, California: Stanford Univ. Press, 1967.

Carbone, Giuseppe. "Su alcuni commenti alle opere di Antonio Gramsci." _Società_, 7, N. 1 (1951), pp. 131-156.

Carocci, Giampiero. "Un intellettuale tra Lenin e Croce." Belfagor, 3, N. 4 (luglio 1948), pp. 435-445.

Ceccarini, Ennio. "Il convegno di Studi Gramsciani: gli aspetti culturali." Nord e Sud (marzo 1958), pp. 47-49.

Falqui, Enrico. "Gramsci e la vita nazionale." Novecento letterario. Serie quinta. Firenze: Vallecchi, 1957.

Ferretti, Gian Carlo. "Sulle cronache teatrali di Gramsci." Società, 14, N. 2 (marzo 1958), 263-294.

Fiori, Giuseppe. Vita di Antonio Gramsci. Universale Laterza, 39. Bari: Laterza, 1966.

Garin, Eugenio. "Antonio Gramsci nella cultura italiana." Studi Gramsciani: atti del convegno tenuto a Roma nei giorni 11-13 gennaio, 1958. Roma: Editori Riunti, 1958. pp. 3-14.

Gerratana, Valentino. "De Sanctis-Croce o De Sanctis-Gramsci?" Società, 8, N. 3 (sept. 1952), 497-512.

------------. "L'opera di Gramsci nella cultura italiana." Rinascita, 11, N. 11-12 (nov.-dic. 1954), pp. 749-753.

Hughes, H. Stuart. "The Critique of Marxism." Consciousness and Society. New York: Alfred A. Knopf, 1958.

La città futura: Saggi sulla figura e il pensiero di Antonio Gramsci. Ed. Alberto Caracciolo e Gianni Scalia. Milano: Feltrinelli, 1959.

Lo Nigro. "Antonio Gramsci e la letteratura popolare." Lares, 23, N. 1-2 (1959), pp. 1-14.

Musolino, Rocco. Marxismo ed estetica in Italia. 2a ediz. Roma: Riuniti, 1971.

Orfei, Ruggero. Antonio Gramsci coscienza critica del marxismo. Milano: Relazioni sociali, 1965.

Pagliano Ungari, Graziella. "Gramsci e il problema dei rapporti fra letteratura e società." Critica letteraria e sociologia della letteratura. Roma: Beniamino Carucci, 1971.

Pancrazi, Pietro. "Lettere dal carcere di Antonio Gramsci." Dal Carducci agli scrittori d'oggi. Ed. Cesare Galimberti. Milano: Riccardo Ricciardi, 1968. V. 3.

Petronio, Giuseppe. "Gramsci critico." Antologia di letture critiche. Bari: Laterza, 1968.

-----------. "Gramsci e la critica letteraria." Studi Gramsciani: atti del convegno tenuto a Roma nei giorni 11-13 gennaio, 1958. Roma: Editori Riunti, 1958. pp. 223-241.

Piccione, Leone. "La letteratura di Antonio Gramsci." Popolo (Roma), 4 Febbraio 1951.

Platone, Felice. "Relazione sui Quaderni del carcere." Rinascita, 3, N. 4 (aprile 1946), pp. 81-90.

Romano, Salvatore Francesco. Antonio Gramsci. Torino: Utet, 1965.

Salinari, Carlo. "Marxismo e critica letteraria." Rinascita, 10, N. 11 (nov. 1953), pp. 620-624.

Sancipriano, Mario. "Umanesimo assoluto di A. Gramsci." Humanitas, N. 7 (1949), pp. 685-693.

Santoli, Vittorio. "Antonio Gramsci, scrittore." Il ponte, 3, N. 8-9 (agosto-settembre 1947), pp. 788-800.

-----------. "Tre osservazioni su Gramsci e il folclore." Società, 3, N. 7 (1951), pp. 389-397.

Seroni, Adriano. "La distinzione fra 'critica d'arte' e 'critica politica' in Gramsci." Esperimenti critici sul Novecento letterario. Civiltà letteraria del Novecento, Saggi, N. 8. Milano: U. Mursia, 1967.

Soriano, Marc. "Problèmes de critique littéraire par Antonio Gramsci." Les Lettres Nouvelles, 3, N. 23 (jan. 1955), pp. 74-96.

Spinella, M. "Nuovi dati per lo studio di Gramsci." Società (1960), pp. 487-493.

-----------. "Per lo studio delle opere di Gramsci." Rinascita (1957), pp. 301-304.

Spriano, Paolo. Gramsci e "L'ordine nuovo". Roma: Riuniti, 1965.

Stipcević, Niksa. Gramsci e i problemi letterari. Trad. Sergio Turconi. Civiltà letteraria del Novecento, Saggi, N. 11. Milano: U. Mursia & C., 1968.

Tamburrano, Giuseppe. Antonio Gramsci: la vita - il pensiero - l'azione. Uomini e cose della nuova Italia, N. 13. Bari: Lacaita, 1963.

Togliatti, Palmiro. _Gramsci_. Ed. Ernesto Ragionieri. Nuova biblioteca di cultura, 71. Roma: Riuniti, 1967.

Trevisani, Giulio. "Gramsci e il teatro italiano." _Studi gramsciani: atti del convegno tenuto a Roma nei giorni 11-13 gennaio, 1958_. Roma: Riuniti, 1958.

Libri e articoli sull'opera di Luigi Pirandello

Amico, Silvio d'. "Poesia di Pirandello." _Italia letteraria_, (30 ottobre 1932).

Comnene, Marie-Anne. "Pirandello vu par Gramsci." _Europe_, 33, N. 3 (mars 1955), 102-105.

Crémieux, Benjamin. "Pour lire les _Nouvelles humoristiques_." _Nouvelles Humoristiques_. Paris-Clermont: Sarlot, 1942.

Croce, Benedetto. _Terze pagine sparse_. V. 2. Bari: Laterza, 1955.

Pirandello, Luigi. _Short Stories_. Trad. Frederick May. London: Oxford Univ. Press, 1965.

Salinari, Carlo. "Lineamenti del mondo ideale di Luigi Pirandello." _Società_, 13 (1957), pp. 425-462.

Siciliano, Italo. "Ha detto male il Pirandello?" _Italia letteraria_ (4 dicembre 1932).

Libri sul teatro francese

Beer, Mme Guillaume. _Le Théâtre italien contemporain_ [par] Jean Dornis. Paris: Calmann-Lévy [1904?].

Bejançon, Jacques Bernard. _Essai sur le théâtre d'Henry Bataille_. La Haye: Groningus, 1928.

Blanchart, Paul. _Henry Bataille: son oeuvre_. Paris: Garnet-Critique, 1922.

Chandler, Frank W. The Contemporary Drama of France. Boston: Little, Brown & Co., 1920.

Lorcey, Jacques. Sacha Guitry. Paris: La Table Ronde, 1971.

Rebell, Hugues. Victorien Sardou: le théâtre et l'époque. Paris: Juven, 1903.

Sarcey, Francisque. Quarante Ans de Théâtre. V. 8. Paris: Bibliothèque de Annales, 1902.

Libri e articoli sul teatro

Italiano

Alvaro, Corrado. "I tempi di Niccodemi." Il mondo (26 agosto 1950).

Amico, Silvio d'. Cronache del teatro. 2 volumi. Ed. E. F. Palmieri e Sandro d'Amico. Bari: Laterza, 1963.

Bentley, Eric. "The Italian Theatre." The New Republic, 129, N. 10, pp. 18-20.

Cardarelli, Vicenzo. La poltrona vuota. Ed. G. A. Cibotto e Bruno Blasi. Milano: Rizzoli, 1969.

Chandler, Frank W. Modern Continental Playwrights. New York: Harper & Brothers, 1931.

Enciclopedia dello spettacolo. 9 Volumi. Roma: Casa editrice Le maschere [c1954-1962].

Ferrante, Luigi. Teatro italiano grottesco. Rocca San Casciano: Cappelli, 1964.

Livio, Gigi. Teatro grottesco del Novecento: Antologia. Milano: U. Mursia & C., 1965.

Luciani, Vincent. A Concise History of the Italian Theatre. New York: S. F. Vanni, 1961.

Palmieri, E. Ferdinando. Fifty Years of Italian Cinema. ed. Luigi Malerba e Carmine Siniscalco. Roma: Carlo Bestetti, Edizione d'arte, 1954.

Praga, Mario. Cronache teatrali, 1921. Milano: Treves, 1922.

------------. Cronache teatrali, 1922. Milano: Treves, 1923.

------------. Cronache teatrali, 1923. Milano: Treves, 1924.

------------. Cronache teatrali, 1924. Milano: Treves, 1925.

Pullini, Giorgio. Cinquant'anni di teatro in Italia. Rocca San Casciano: Cappelli, 1960.

Tamburini, Luciano. I teatri di Torino. Torino: Edizioni dell'Albero, 1966.

Tonelli, Luigi. Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri. Milano: Modernissima, 1924.

Trevisani, Giulio. Storia e vita di teatro. Milano: Ceschina, 1967.

Libri e articoli sul cinema

Italiano

Bianca, G. A. Il cinema, l'attore e il rapporto arte-vita. Biblioteca di cultura contemporanea 65. Messina: Edizioni G. d'Anna, 1960.

Ferretti, Gian Carlo. "Gramsci e il cinema." Cinema nuovo (10 giugno 1955), pp. 427-429.

Lega, Giuseppe. 70 Anni di cinema. Milano: Gastaldi, 1967.

Prolo, Maria A. Storia del cinema muto italiano. V. 1. Milano: Poligono, 1951.

Tadini, Emilio. "Studio sulle reazioni della cultura italiana di fronte al fenomeno cinematografico." Cinema nuova, 22, pp. 235-241.

B30024